
نقد 21
العدد الثالث/ فبراير 2022م
مجلة نقدية شهرية تصدر مؤقتاً بصيغة PDF
NAQD 21
Critic Magazine
عدد خاص
سينما
داود عبد السيد:
فلسفة السينما
الترجمة وخيانة النص
في المهاد الغربي للنقد الفني
كوميكس
كوميكس الظلال

ثلاثية روائية

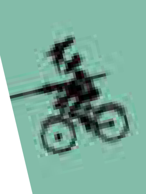
إبراهيم عبد المجيد

الهروب من الذاكرة

العائد إلى البيت في المساء

طريقان للهروب • لأن في الدنيا نساء

المتوسط



شيءٌ من الوهم حياة!

لن أنكر إني حينما فكرت مع الصديق ياسر عبد القوي في صناعة مجلة ثقافية تضع نصب عينيها "النقد" فقط في جميع أجناس الفنون، إني لم أفكر سوى في النخبوية، بمعنى أن النُخبة ممن يكتبون في المجال النقدي، ومن يحيون من أجل العملية النقدية، هم فقط من سيكتبون فيها؛ وبالتالي فلا مجال فيها للمُجاملات، والصداقات، والشلليات؛ فالمعيار الوحيد في هذه المجلة هو الجدية والدأب في الكتابة، لا سيما المجال النقدي، وهو ما جعلني أضطر إلى رفض العديد من المقالات التي أرسلها لي بعض الأصدقاء الذين رأيت فيهم عدم الجدية، أو أن مستوى ما قدموه من مقالات أقل بكثير من مستوى المجلة النخبوي الذي أرغبه، وأريده لها، بمعنى أننا نحاول صناعة محض ثقافة حقيقية، نقية، خالصة، خالية من كل الشوائب التي نراها يوميا من حولنا، وما يشوبها من خفة، وسذاجة، وتفاهة كادت أن تكون مُسيطرة على كل ما يدور من حولنا.

هذه مجلة للنُخبة فقط، لا تتوجه إلى غوغاء السوشيال ميديا، ولا ثقافة الفقاعات، ولا يعنيها كل الغثاثة والتهافت اللذين يحيطان بنا من جهاتنا الأربعة، نحاول من خلالها خلق حالة ثقافية مُغايرة، وجادة، ومُغامرة لثقافة ثابتة وأصيلة، خلافا لما هو سائد- فالسائد الآن في أغلبه محض هراء لا قيمة له، وهو ما نراه يوميا من ابتذال باسم الثقافة!

هل نبدو في ذلك مُتعالين؟!

ربما، ولكن، لم لا نتعالى على كل هذا التهافت الذي نراه، وكل هذه الغثاثة، وكل هذه الغوغائية إذا ما كان التعالي سيؤدي بنا في النهاية إلى ثقافة جادة، وليذهب التواضع وفضيلته إلى الجحيم؟

إذن، فلقد وضعنا نصب أعيننا صناعة ثقافة مُغايرة من خلال هذه المجلة، ثقافة يعيشها كتابها، يتنفسونها، لا يستهلكون سواها، ولا يرون غيرها من دون خفة، أو سطحية كادت تسيطر على كل شيء!

في الحقيقة نحن مُتعالون، مُستخفون بالغوغاء ممن دخلوا المجالين الثقافي والفني، قادرون على صناعة الثقافة الحقيقية، ونُجاهر بغرورنا فيما نصنعه، تماما كما فُسر ما قاله المُخرج السينمائي داود عبد السيد عن حال السينما الآن بأنه تعالٍ منه، وغرور على الغوغاء والسطحيين من الجمهور الذي امتلك ديمقراطية اللغو من خلال السوشيال ميديا؛ ففوجئنا بقطيع من الجهلاء يهاجمون مُخرجاً في قيمته، بل ويحاولون توجيهه باعتبار تفكيره قاصرا، ورؤيته الفنية ناقصة يعوزها التفاعل مع جمهور التيك أواي الذي يتلاشى أثر ما يفعله بمُجرد انتهائه!

انطلقنا في هذا العمل من مُنطلق: "وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض"؛ ربما ما نفعله يمكث، وربما يزول مُتلاشيا في الفراغ، لكننا امتلكنا حق التجربة في نهاية الأمر.

في عام 2011م أعلن المُخرج الأمريكي التشيكي الأصل ميلوش فورمان **Milos Forman 1932- 2018**م- الذي ساهم بنصيب كبير في الموجة التشيكية الجديدة في الستينيات- وصاحب الفيلم الأيقوني "طار فوق عش المجانين" **One Flew Over the Cuckoo's 1975**م اعتزاله الإخراج نهائيا، لكنه لم يجد، حينها، قطعانا من الجهلاء يهاجمونه في قراره مُتهمين إياه بالتعالي، وبعده بعام واحد، 2012م، قرر المُخرج المجري بيلا تار **Bela Tarr** إغلاق شركة الإنتاج السينمائي التي أسسها بعدما قرر اعتزال الإخراج بدوره بسبب ظروف مُشابهة للظروف التي تحدث عنها داود عبد السيد، حيث أصدر بيلا تار بيانا قال فيه: "السنوات التسع الماضية حملت محاولات ضخمة لتطوير الفن المجري، ودعم صناعة سينما مُختلفة، ونقاشات مع المسؤولين لإنتاج أفلام غير تجارية تعكس ثقافتنا وتاريخنا، لكن هناك مشاكل في التمويل، بالإضافة إلى الصدام المُستمر مع السُلطات يدفعنا لاتخاذ هذا القرار الصعب"، واختتم بيانه بقوله: جميع الأفلام التي قدمناها كانت مُشرفة، ونحن على ثقة بأن وقت آخر سيأتي ونستطيع العودة لدعم السينما التي نريدها. رغم ذلك لم يجد بيلا تار من يهاجمه ويتهمه بالتعالي على الجمهور، لا سيما أنه رفض الأفلام التجارية، غير الفنية، والتي كانت سببا مُهما من أسباب اعتزاله.

مُؤخرا أعلن المُخرج الأمريكي الإيطالي الأصل مارتن سكورسيزي **Martin Scorsese** صاحب الفيلم المُهم "الشوارع الخلفية" **Mean Streets**، وغيره من الأفلام، اعتزاله الإخراج؛ اعتراضا على الشروط الجديدة التي وضعتها الأكاديمية الأمريكية للعلوم والفنون، وهي الجهة المانحة لجائزة الأوسكار، ولم يتهمه أحد بأنه مُتعالٍ، أو تفوه أحد الحمقى بقوله: من أنت كي تعتزل اعتراضا، أو لِمَ لا تتجه إلى سينمات المولات كي تتعلم منها وتصنع أفلاما مُناسبة لهم!

لكن، بما أننا نحيا بين قطعان غفيرة من الحمقى؛ فوجئنا، حينما اعترض أحد أفضل مُخرجينا على الوضع السينمائي الآني، بهذه القطعان الهادرة تتقول عليه، وتحاول نصيحته- باعتباره قاصر الفهم- بل ونصيحته بالنزول من برجه العاجي- كما يرون هم، أو يتخيلون- رغم أن عبد السيد أبعد الناس عن التعالي، أو صناعة سينما مُستغلقة على الفهم، وفي حوار بيني وبينه أكد لي أنه ليس ضد السينما المُغرقة في الفنية، لكنه يرى أنها ستبتعد كثيرا عن الجمهور الذي سينفر منها؛ لأن السينما موجهة في الأساس للطبقة الوسطى؛ ومن ثم لا بد من تقديم ما يفهمونه، ويتفاعلون معه، بدلا من التعالي عليهم، وإذا ما كانت هناك رسالة فنية، أو مستويات مُختلفة للتلقي فيمكن له بثها من خلال فيلمه.

كان لا بد من ملف خاص عن سينما داود عبد السيد الذي يستحق الكثير من التقدير؛ لما قدمه من أفلام أعتبرها- بشكل شخصي- أيقونية في تاريخ السينما العربية، ولنخبر الرجل بأننا نُقدر ما قدمه، وبأننا نأمل في المزيد من أفلامه، ومن هنا كان ملف هذا العدد.

هل ما انطلقنا منه مُجرد وهم في عقولنا لا يراه سوانا؟! فليكن وهما، ولكن، لم لا نعيش أوهامنا لفترة من الوقت لنستمتع بها، وإذا ما ثبت خطأها؛ بالتأكيد سنتوقف عن صناعة المزيد من الأوهام لنترك الساحة الثقافية لمن يصنعون الواقع الساذج الضحل بسيولته اللزجة التي لا بد لها أن تزيحنا من طريقها لتسود؟!

محمود الغيطاني

العـدد الثالث
فـبراير 202م

نقد 21
مجلة نقدية مستقلة
تصدر شهريا بتقنية PDF مؤقتا



رئيس التحرير
محمود الغيطاني
leclub44@yahoo.com

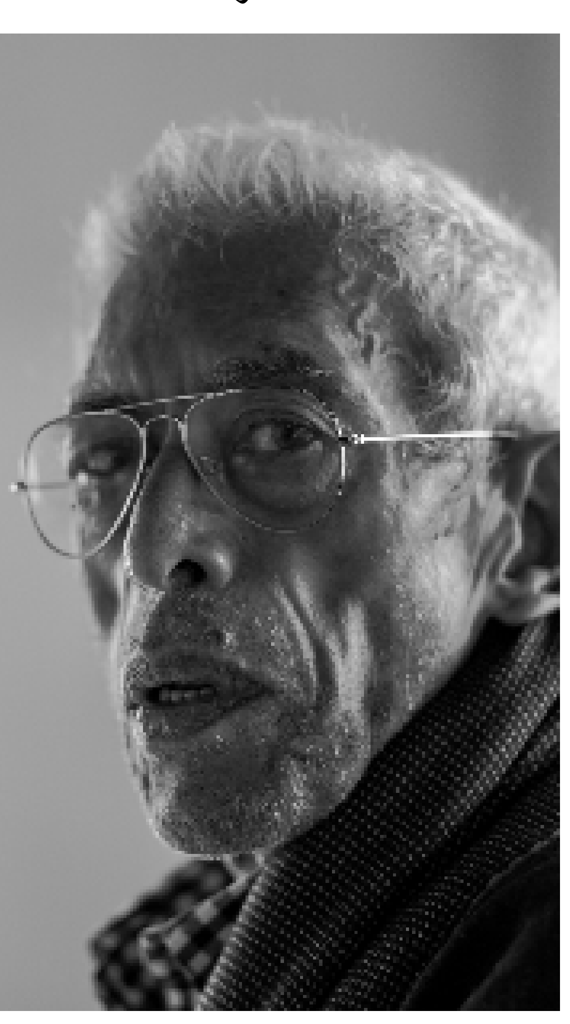
مدير التحرير والمخرج الفني
ياسر عبد القوي
Abdelkawy.yasser@gmail.com

FaceBook:
https://www.facebook.com/Naqd21Magazine

E-Mail:
editor.naqd21magazine@gmail.com

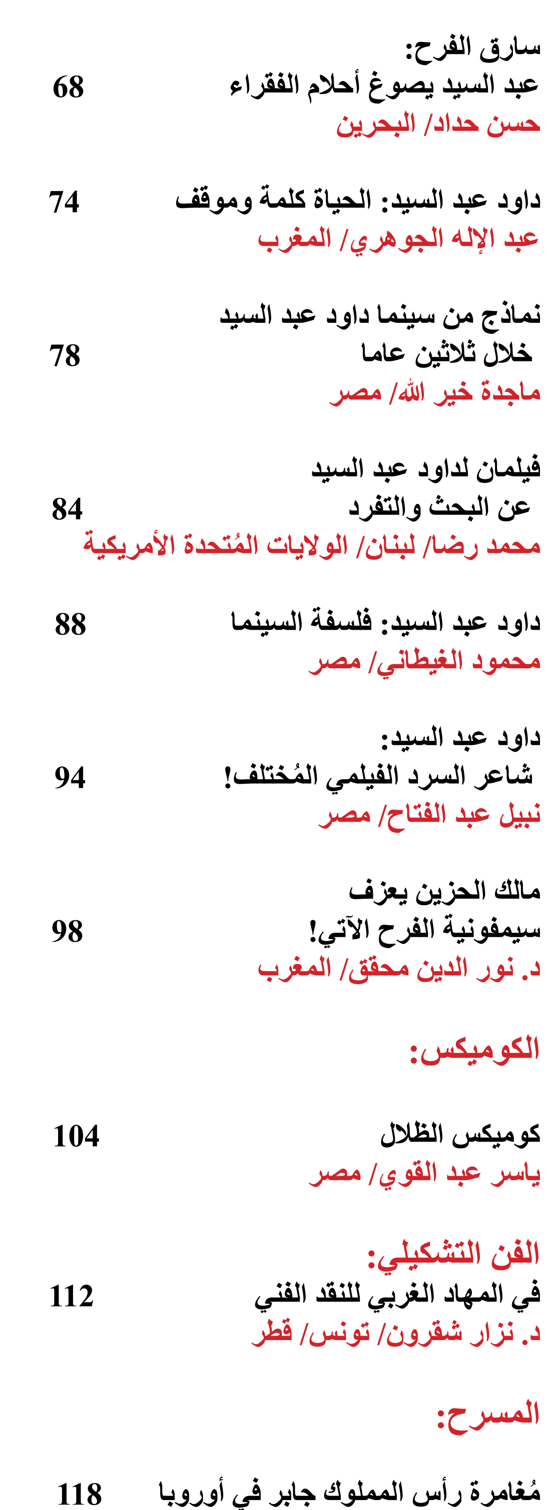
تشكر أسرة المجلة المصور
وليد فكري على مساهمته القيمة بمجموعة
صور ألتقطت خصيصا للمجلة في ملف
السينما عن المخرج داود عبد السيد

لوحة الغلاف



فوتوغرافيا الفنان: وليد فكري

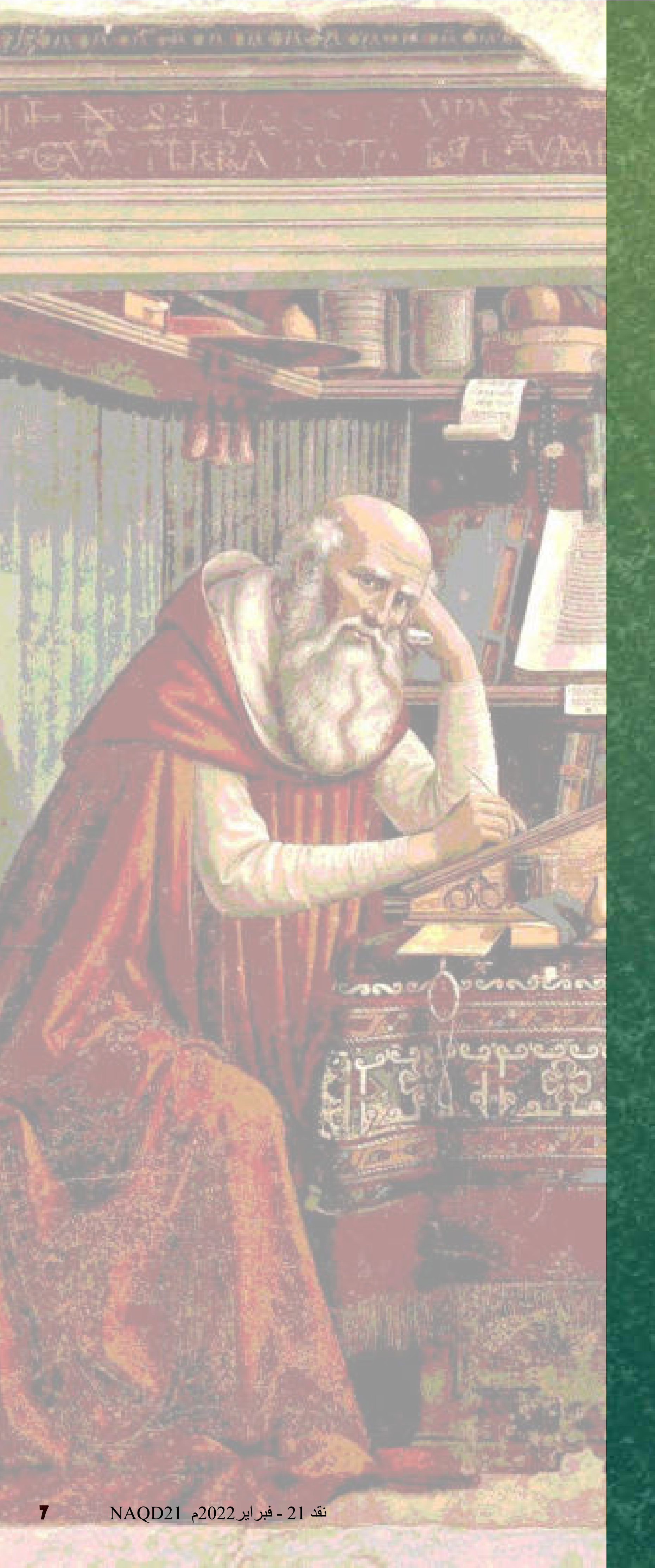
فهرس العدد:



نقد 21
NAQD 21
عدد خاص
داود عبد السيد:
فلسفة السينما
الترجمة وخيانة النص
في المهاد الغربي للنقد الفني
كوميكس الظلال



القديس جيروم ـ مترجم العهد القديم للغة اللاتينية ـ في مكتبه، الفنان : كرافاجيو ، زيت على قماش 112×157 سم، 1605-1606م



ملف الأدب:

الترجمة وخيانة النص

أدب

جماليات الخيانة في الترجمة
رؤية خاصة

أ.د. إبراهيم مُصطفى الحمد
جامعة تكريت/ العراق



لا مناص من القول: إن لكل لغة خصائصها وتقنياتها وأساليبها وأدواتها، التي تختلف حتما عن غيرها من اللغات التي تتكلم بها أمم أخرى، وينعكس هذا الاختلاف على سلوكيات اللغة ومُستعمليها وطريقة تفكير هؤلاء المُستعملين لها، فاللغة منزل الوجود، وبيت الفكرة، وهي تمتلك تاريخها الخاص لدى كل أمة وتمرُّ بتحولات تجعلها تتقعّر أحيانا وتضيق، أو تتحدَّب وتزهر وتتسع آفاقها؛ فتستورد مُفردات، وتدهس على مُفردات أخرى لم تعد تحقق طموحات اللغة في نقل معانيها على وجه يليق بها وتتواءم مع روح العصر الذي هي فيه.

إن اللغة على وفق هذا الفهم كائن حضاري، قائم على محمولات ثقافية تتعلق بالشعوب التي تمارسها، وإنها ليس بالضرورة أن تنسجم مع سمات لغة أخرى، خصوصا عند نقلها عبر عملية الترجمة، إلا إذا وجدت مُترجمًا مُحترفًا ومُتخصصا بنوع الأدب الذي ينقله، وهذا المُترجم لا بد من أن تتوافر فيه مجموعة من الصفات التي تؤهله ليقوم بهذا العمل الجبار، وإن من أولى هذه الصفات أن يكون مُتقنا للغتين المنقول منها والمنقول إليها، وعارفا بخفاياهما وأسرارهما ومُطلعا بشكل مرموق على ثقافة الشعبين اللذين ينطقان بهما، وأهم من هذا وهذا أن يكون مُتخصصا، أي أن من يترجم الشعر لا بد أن يكون شاعرا، ومن يترجم الرواية والقصة لا بد أن يكون روائيا أو قاصا، ومن يترجم قضايا علمية عليه أن يمتلك أدوات المعرفة في ذلك العلم الذي يترجم له، ويتميز الشعر بأنه الفن الأكثر صعوبة وعصيانا على الترجمة الجيدة، لخصائصه الفنية عالية المستوى والأداء، فالشعر لغة المجاز والانزياح الدائم، فضلا عن قضية الوزن والقافية في الشعر الموزون المُقفى، وهو وارد في كل اللغات .

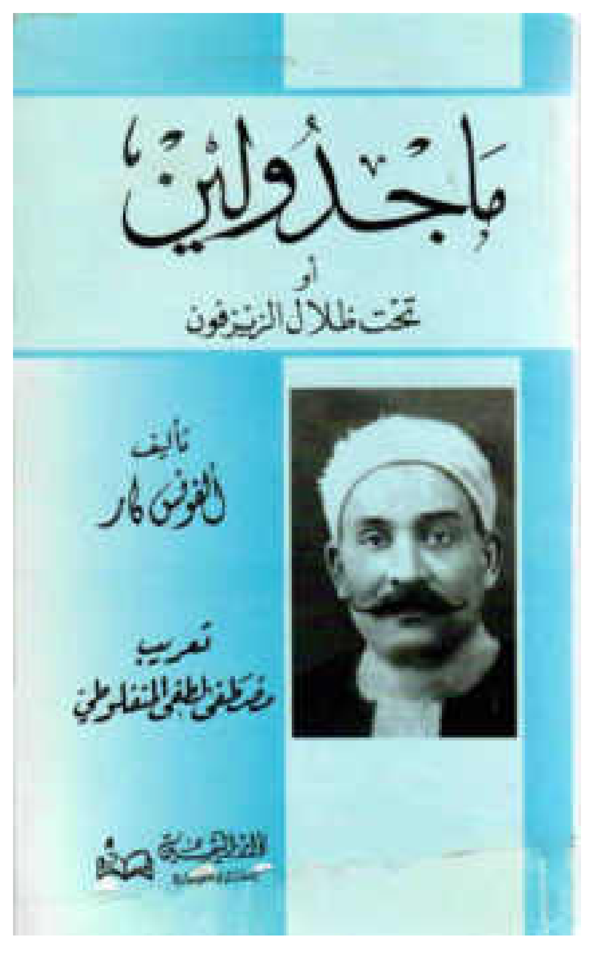
إن ترجمة النص من اللغة الأصل إلى اللغة المستوردة ليس انتقالا في اللغة فحسب، بل هو انتقال إلى ظروف وسنن حضارية وثقافية وفكرية أخرى تختلف عما هي عليه في اللغة الأصل، فيظهر النص المُترجم حينها على نحو يختلف عما هو عليه في لغته الأصل، وهذا يعني أن الترجمة خيانة

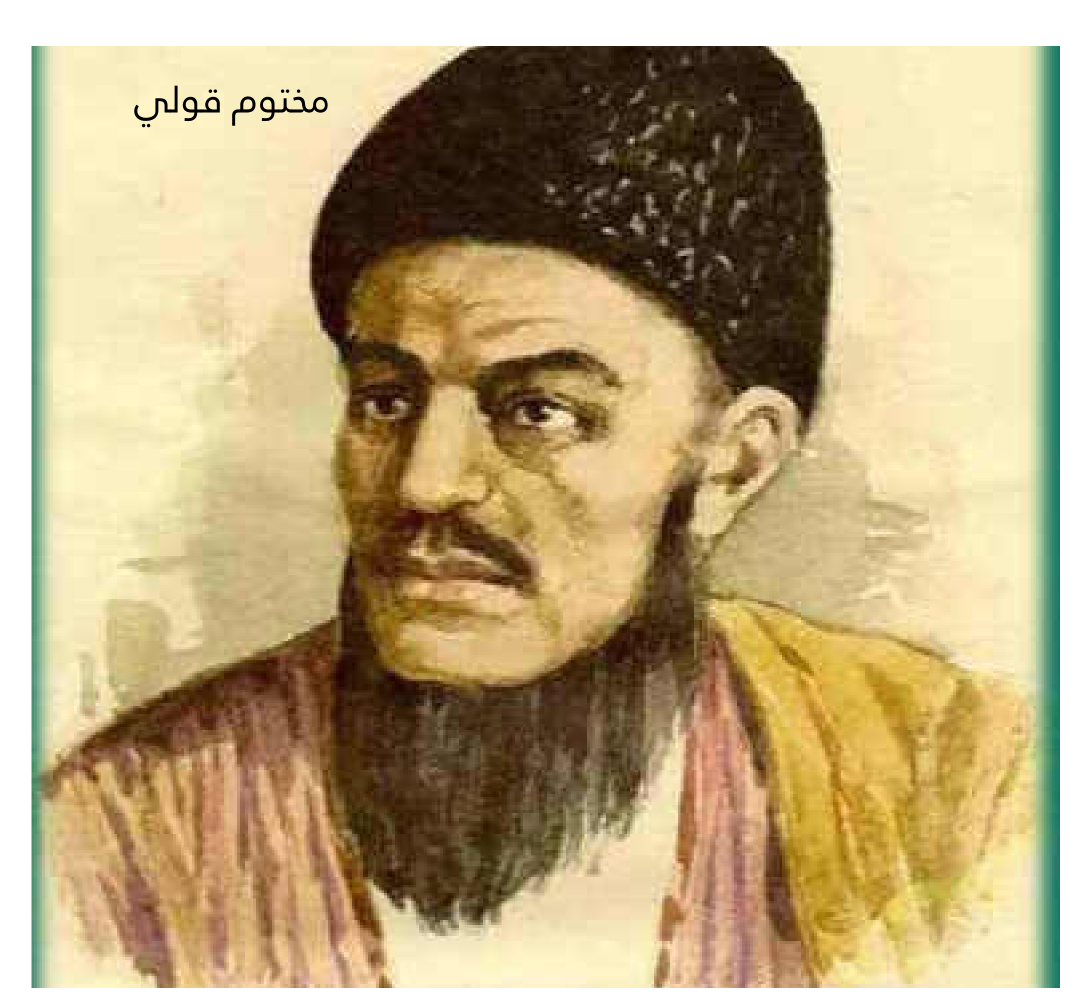
مُصطفى لطفي المنفلوطي

دعاها البعض "الخيانة الذهبية" وأدعوها هنا "الخيانة الجميلة" ، لما تنطوي عليه من فعل جمالي يجعل العالم لغة واحدة، ويجعل اللغات تتراسل فيما بينها ضمن إطار إنساني تتخصب فيه الأفكار والدلالات والرؤى وتتكامل، وهي بذلك تتجرد عن صفة الخيانة إلى صفة الإبداع، خصوصا عندما يفهم المُترجم النص الأصلي ويتأمل فيه إلى درجة تتسرب بها شحنات النص الأصلي إلى ذات المُترجم، وتصبح جزءا من ذاته وفكره ورؤاه، وحينها باعتقادي يستطيع ذلك المُترجم من نقل النص نقلا حيًّا طازجا، يحمل روح اللفظ وحرارة المعنى إلى اللغة المستورِدة ويثريها بفكر جديد ربما لم تكن تعهده قبل ذلك.

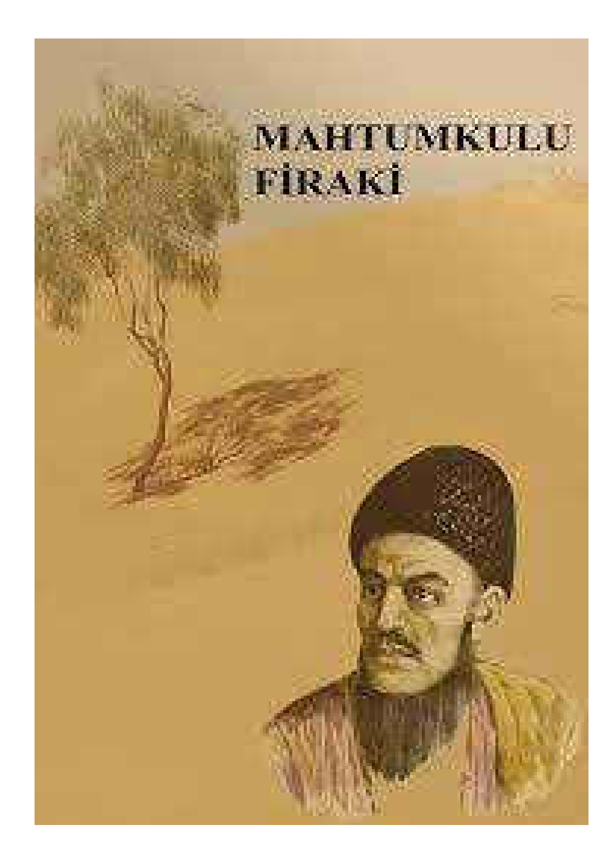
إن جماليات الخيانة في الترجمة – كما هو عنوان المقال- تبرز من خلال تحليق إبداعي يمارسه المُترجم القادر على مُمارسة الحب مع النصوص، ذلك المُترجم الذي يرفض أن ينقل نصا لا يحبه مهما كانت المُغريات، لأن الحب كما يقول "هيجل" أساس الإبداع، وبعكسه لا يمكن أن يولد أي إبداع أصيل أو مُترجم، وحال الترجمة هنا تشبه حال النقد الأدبي الذي لا يمكن أن يتألق فيه الناقد من دون حب للعمل الذي يمارس النقد عليه، وإلا تحول العمل النقدي إلى كتلة جامدة أو مُحاكمة جافة تلتزم القوانين الصارمة، وذلك ما لا يليق بالنقد الأدبي القائم على التأويل والحفر في طبقات النصوص ومروادتها عن نفسها بمحبة وموضوعية والذهاب إلى مساحة من التخيل، ليشارك النص احتفالاته ومواورباته ولعبه النابض بالكثير من الحيوية والسحر والندرة، والغموض الداعم لقراءة ذكية فاحصة تنهض بالنص من خلال الدخول إلى كشوفاته وتحولاته ورموزه المُعبرة.

هنا سأتحدث قليلا عن تجربتي الخاصة في نقل شعر الشاعر " مختوم قولي" الملقّب بـ"متنبي تركمانستان" - ذلك الشاعر المتصوف الذي عاش في القرن الثالث عشر- من اللغة التركمانية إلى اللغة العربية، إذ كانت الترجمة بالتعاون مع لجنة الترجمة في "أكاديمية العلوم التركمانية" وكوني لا أجيد لغتهم إجادة تامة، طلبت منهم أن ينقلوا لي المعنى كاملا





بلغة بسيطة جدا، وعلى نحو شرح مُفصل، وهنا كان المعنى لدي هو الأهم، فصرت أقرأ كل نص قراءة مُعمقة وأحاول أن أدخل إلى عالم الشاعر من خلال تلك القراءة، وليس ذلك فحسب، بل رحت أقرأ عن طباع وسلوكيات وفولوكلور جمهورية وشعب تركمانستان قديما وحديثا، لأستشف من كل ذلك أساليب التفكير لذلك الشعب العريق، ثم أحاول أن أتماهى مع روح الشاعر صاحب النص، وأعيش زمنه وصوفيته وعشقه وهواجسه إلى أن أحس بأنني صرت وجها آخر له، وحينها فقط تنفتح أمامي أبواب اللغة ومفاتيح القول وتنسرب الحروف تحت يدي بسلاسة وعذوبة أتحسسها كأني أخلق خلقًا جديدًا، ولاحظت من خلال عملي الترجمي الذي أتحدث عنه الآن أن هناك نصوصا لا يمكن أن يتوهج تركيبها ومعناها مع قصيدة العمود، لذلك اخترت لها الشكل الآخر الموزون أيضا وهو شعر التفعيلة " الشعر الحر" وأكثر ما كان ذلك في حوارياته مع فلاسفة عصره من أساتذته وطلابه، لأنها قائمة على الأسئلة والأجوبة، وذلك يحتاج مساحة

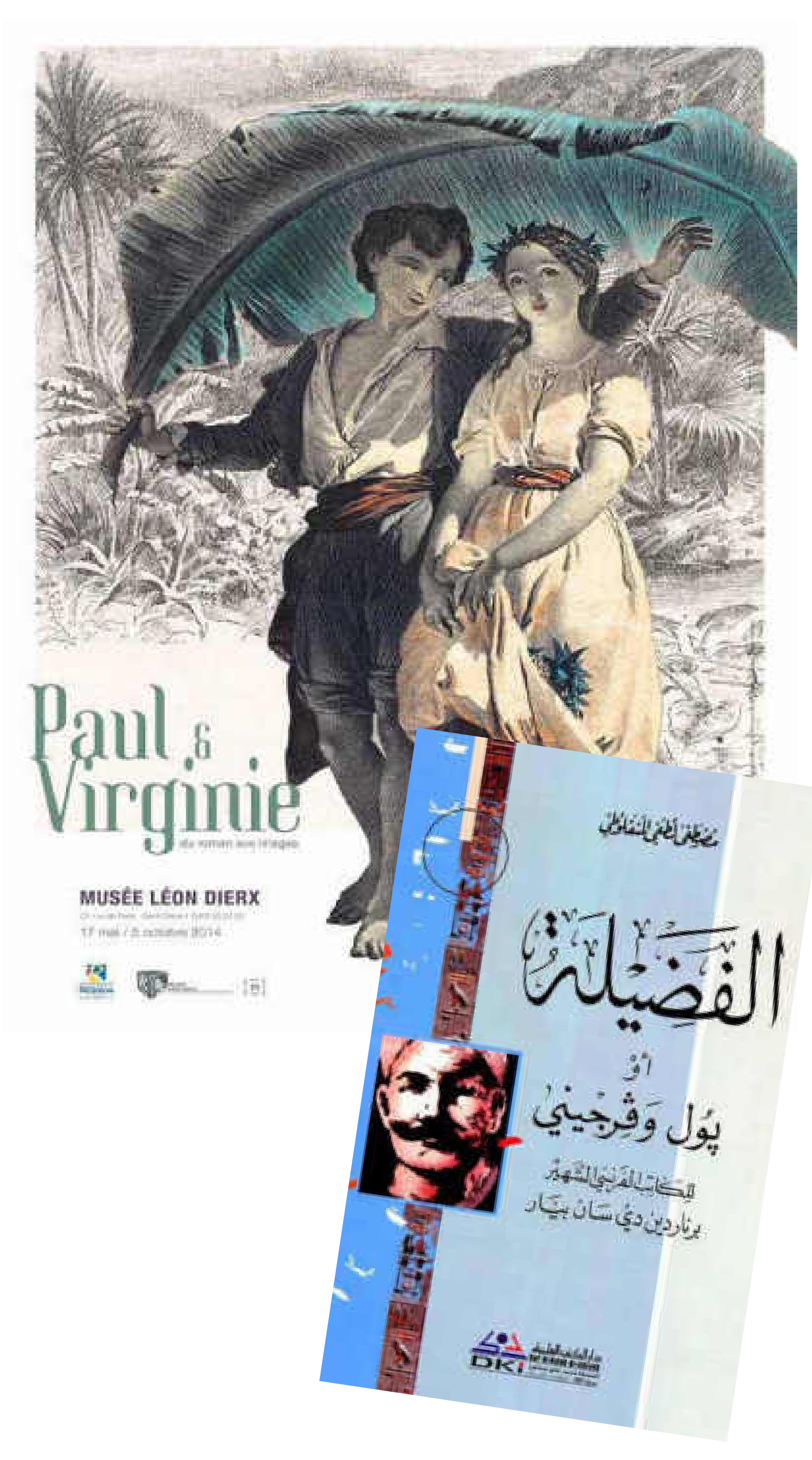


من الحرية لا يوفرها الشعر العمودي، وأعتقد أنني مسبوق إلى هذا النوع من الترجمة، إذ سبق أن مارسها الكاتب العربي الكبير مُصطفى لطفي المنفلوطي في ترجمته لمجموعة من الروايات عن الفرنسية، ومنها رواية "في سبيل التاج" لفرانسوا كوبيه، ورواية "بول وفرجيني" لبرناردين دي سان بيار، وقد غيّر عنوانها إلى "الفضيلة"، و"سيرانو دي برجيراك" لإدمون روستان التي أصبحت عنده بعنوان "الشاعر"، و"تحت ظلال الزيزفون" لألفونس كار التي عنونها "مجدولين"، و"أتالا" لشاتوبريان، على أن هذا النوع من الترجمة مازال بحاجة إلى تسمية جديدة وهوية خاصة، لأن المُترجم فيه غير معني تماما باللغة الأولى التي يترجم عنها بقدر عنايته باللغة التي يترجم إليها، فهل يمكن أن تسمى "نقلا" أو "تعريبا"؟! وهل يمكن أن يسمى العامل في هذا المجال مُترجما؟! أو ناقلا أو مُعرّبا؟! ذلك ما نترك أمره للمُتخصصين في شؤون الترجمة ومُنظّريها، والقائمين على سن قوانينها وأنظمتها.

إن مُترجم الكتب العلمية والتخصصية، لا يلاقي الكثير مما يلاقيه مُترجم الأدب والفن من معوقات وصعوبات، كونه يترجم على وفق مُصطلحات مُحددة ومضبوطة ومعروفة لدى الكثيرين من أصحاب التخصص، والتعامل من القضايا العلمية لا يختلف بين أمةٍ وأخرى أو شعب وآخر، فالتعامل فيها قائم على استعمال أجهزة أو أدوية وعقاقير طبية، أو مُعادلات رياضية أو كيميائية، أو نظريات في الفيزياء، وكل ذلك يمكن أن يمارسه بدرجات متفاوتة أي شعب من شعوب العالم، وربما بنفس الدقة والحساسية والكمال إذا توافرت الإرادة والإخلاص والمعرفة الحقيقة، وإن ترجمة هذه الأعمال قائمة على استعمال اللغة الدقيق والرسمي والمتداول على نحو لا مجال للتخيل والإضافة والتغيير فيه إلا بمساحات ضيقة أحيانا، لأن واجب هذا المُترجم نقل المعلومة نقلا حرفيا وليس النقل الحي الذي يمارسه مُترجم الأعمال الأدبية، فالأدب لا يلتزم القياس في اللغة ولا تضبطه قوانين التركيب، لأن لغة الأدب

هي انزياح دائم بتوصيف "جان كوهن"، وإن اللفظ فيها يستعمل في غير ما وضع له في أصل اللغة، خصوصا عندما يتعلق الأمر بالكناية والاستعارة، وهذا ما يجعل اللغة الأدبية أكثر توهّجا وتساميا وخلقا قابلا للتأويل والتخييل والتجلي والتشظي والتحول المُستمر بين أقانيم عديدة، وبالتالي يجعل أمر نقلها إلى لغة أخرى أمرا عسيرا، وخصوصا لغة الشعر، وعليه ستكون مهمة مُترجم الأدب مهمة تنطوي على مسؤولية كبيرة، وحرص تام على مقولات النص الأصلي وتجلياته العرفانية والمعرفية وكشوفاته النصية في أصلها، تلك المُتصلة بأساليب تفكير الشعب الذي يمارسها، وتاريخه ومُمارساته في الحياة والتفكير والتداول.

إذا كانت الترجمة خيانة، فإنها جميلة ومن أسمى الخيانات، حينما يقوم المُترجِم بنقل العمل نقلا حيا يستجيب للغة المُترجَم إليها، بحساسية عالية وتحليق حُر وواعٍ في الوقت نفسه، وذلك لا يتأتّى إلا لناقدٍ فذ يمتلك معرفة خصبة وشاسعة باللغتين المُترجَم عنها والمُترجم إليها، وفهم طبيعة الشعبين اللذين يمارسان تلكما اللغتين، فضلا على امتلاكه الموهبة الكبيرة والخيال الواسع الخلاق الذي يمكنه من ملء الفراغات التي تحدث نتيجة الترجمة في أحايين كثيرة، بالقدر الذي لا يسيء إلى قيَم النص الأصلي أو توجهاته أو ما يريد أن يقوله في نسقه وسياقه الخاصين به، وبذلك تكون عملية الترجمة عملية خلاقة تتسم بالتراسل بين لغتين، وثقافتين وتاريخين ليسا مُتقاربين، ولا رابط بينهما سوى كونهما ينتميان إلى الإنسان الذي هو قيمة عليا وغاية أولى كما يفترض أن ننظر إليه، بغض النظر عن عرقه أو دينه أو توجهاته الفكرية والثقافية، فالاختلاف حالة صحية وصحيحة ولولا اختلاف الأذواق لبارت السلع كما يروي الأثر.



ترجمة الشعر أو قنفذ المعركة!



احساين بنزبير

المغرب/ فرنسا

إنها الشوك الحاد الذي يلتف؛ فَيَصِيرُ كتابةً ثالثةً. أما الخيانة (كفانا من تُهمتها) فهي تصير لعبة المُترجم وغشه الوهمي أو الحقيقي. نحن نترجم في قفة النصوص ما هو غير مألوف؛ لأن المألوف سهل ولا يُتْعِب. إن الترجمة وحدها تُتْعِبُ في حيز تشوبه الصعوبة والمُستحيل. طيب، هل الترجمة لقاء مع الآخر؟ لا. هل الترجمة رحمة؟ لا. أم أن الترجمة راحة؟ لا.
ماذا تكون إذن؟ وما الذي تريده الترجمة منا؟ أسئلة ملفوفة في الشوك؛ لأنها قنفذ لساني شعري يترقب مهمته في مُغامرة خطيرة. ثم، هذا اللسان الذي يترجمه المُترجم، يتماهى مع حمى أو جديلة أمامه تقترب من حقبة تنكتب في العبور- النهائي. ماذا لو تحدثنا عن حيز لمُستقبل الترجمة التي لن تخون، بل تتحول إلى كتابة ثالثة.

الذاكرة المُنتعشة:

إن الترجمة هنا تبدو كرغبة فعالة وقوية تحفر في أخدود النص الأصلي، حفر لا ليهدف إلى أخذ مكانه، بل إلى تجديده وتركيبه في وزرة طرية. هكذا، يرسم المُترجم شكلا قويا للنص الأصلي، عبر الذاكرة المُنتعشة التي لا تحب الذاكرة المتورمة: إن مُخ الترجمة في حاجة إلى الرغبة التي تجعلك تُغامر لتخسر كل شيء، عساك تعثر على دلالة الشكل الأول: حميمية القرب من قرابة الألسن.
"قد تفلح المُحاكاة والترجمة في التفوق على النموذج، بل قد تجعله منبوذا مهجورا. ولكن هذا لا يسلم لها بصدر رحب؛ فمن يا ترى يقبل عن طيب خاطر أن يصير القمر شمسا، والشمس قمرا؟ ". كما يقترح عبد الفتاح كيليطو.
إن المسألة تكمن في اغتراب المُترجم في ذاكرة الأصل الممسوس. لذلك، من المُستحب أن يمد المُترجم أذنه كأداة كتابة من أجل الترجمة. أذن تتجه إلى رعشة النص الأصلي ورجته. في الأخير إن مهمة المُترجم تكمن، ربما، في البحث عن طفولة لسانية عنيفة. وهذه الطفولة تشكل طراوة الترجمة الصعبة.



عبد الفتاح كيليطو

كوميديا "بينيلوب":

ماذا لو كان كل المُترجمين "بينيلوب"؟ الأمر فيه إغراء، لكن الترجمة الحقة لا تغري. إنها كوريغرافية لسانية تحاول العمل على طريقة "بينيلوب": أي أن الترجمة تكاد تكون مهنة حياكة مُستمرة. فالمُترجم يعيد كل ليلة حياكة شغل البارحة المحموم، ويفكك رزمة المنسوج/ النسيج. كما لو أننا أمام بورتريه المُترجم في هيئة عنكبوتية. وهذا ما فعلته المُترجمة الفرنسية "جاكلين ريسيه" حينما ترجمت "دانتي" العظيم؛ ففي ترجمتها جاء الصوت والنص مربوطان بشكل مُطلق وشامل بذاكرة ما نقوم به في فعل الترجمة الشائك. وبفضل الشعراء خصوصا يشعر المُترجم وكأنه يسكن اللغة، لغة إنسانية، لا علة لها أي أنها ليست اعتباطية.

إن مهنة الحياكة هاهنا عبور نحو تعددية اللسان الشعري للترجمة: رسالة غفران رمزية. أو لمُترجم يحاول الخيانة. وفي الواقع، يخون ترجمته لأن الأصل يوجد بين يدي "بينيلوب" التي تغامر وتثابر في الحياكة كبروليتاري مسلوب لسانيا.

من المُمكن أن نطرح السؤال التالي: ما جدوى الترجمة؟ ربما جدواها تكمن في تعويض ما ينقصنا لغويا. وما ينقصنا نعثر عليه عبر مُمارسة الترجمة، وترجمة الشعر خصوصا. وربما، كذلك، تهدف الترجمة إلى إيقاظ اللغة حتى يتنشق المُترجم جسد الآخر ويعانقه ويستضيفه في جغرافيا غريبة أو يتيمة.

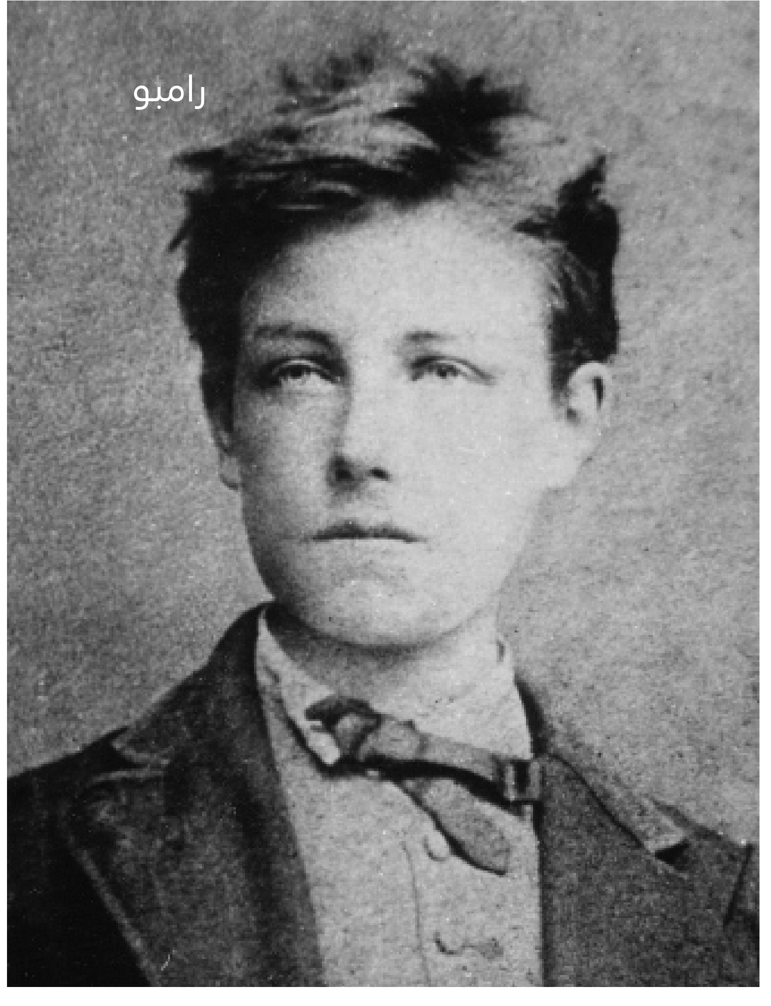
ببساطة، ترجمة الشعر تحاول القبض على ما يريد الشاعر قوله في النص الأصلي. والقبض على المعنى ولكن في إيقاع ومن خلال صوت اللغة المضيفة. وكأننا بالمُترجم يتآمر ويتحايل على اللغة ليتمكن من تحقيق شيء اسمه "الترجمة". وكأنه يكتب عبر الترجمة في إغراء يشبه متواليات ألف ليلة وليلة: ترجمني وإلا قتلتك. ثم تجنبا للجريمة، يأتي فعل الترجمة وشاعريتها البهية.

من "بينيلوب" وصولا إلى "ألف ليلةٍ وليلة"، تتملك المُترجم، كوسيطٍ، حالةُ مُهَرِّبِ لغة، وهنا، "ليس المُهم هو فعل التهريب، بل الحالة التي وصلت بها تلك المواد المُهربة إلى الضفة الأخرى. وهل كانت المواد تلك مشروع أموات وفاقدي ذاكرة، أم مشروع إنعاش وحياة"، كما كتب المُترجم المغربي حسان بورقية في نصه الذكي الموسوم بالترجمة ككتاب معلم.

وهنا تظهر فجأة فكرة الحياة والإنعاش كحيز للتفكير وإعادة التفكير في فن كتابة الترجمة.

بما أننا نتكلم في ترجمة الشعر، خصوصا، نستحضر "نوفاليس" الذي يقول: "إن كل الشعر في حد ذاته ترجمة"، إذن، عملية نقل الشعر من لسان/ لغة تفرض نفسها عبر ترجمة "العمالقة والعظماء" من الشعراء:





هولدرلين، رامبو، نوفاليس، دانتي، ريلكه، سفريس اليوناني، طاركوس، فليب بيك. إن ترجمة الكبار تدوم. أما الباقي، أي النصوص التي في المتناول، حيث إن منالها سهل، تتبخر وتختفي بسرعة. باختصار، حرب المُترجم لهي سياسة موشومة بحب اللغة وبهجة تهاجر باستمرار في دهاليز نار الترجمة.

حقيبة المترجم الغريبة:

غرابة المُترجم كوسيط يتيم تعول على إقامته في إقحام مُستمر، وفي توجع، وفي تعجب عنيف. لذلك، تظل الترجمة تضل الطريق (بمعنى إيجابي) من أجل التيه في سراديب سفر من ضفة لغة إلى أخرى. ولتحقيق هذا الأمر نحن في حاجة إلى حقيبة المُترجم الغريبة، التي نعثر فيها على:

- لغة تُعيد خلق لغة الشعب في تقاطعات تقرأ العالم بلغتين أو أكثر.
- كلام شعري يحاول التبيين والتوضيح، إن كان ذلك مُمكنا.
- شيء من "عبد الفتاح كيليطو" كأن "يصير إلباس العهود رثاء مُبتدأ من كثرة ما تقع العيون عليه"، ثم ديباجة جديدة.
- سعي إلى لغة الآخر حتى لا "يموت اختناقا مُكتظا بذاته وبجهلها"، حسب تعبير "محمد برادة".
- حياة ثالثة في لغة مُغايرة ظاهريا لكن في غياب ما.

نعم، لكنها حقيبة لن يمكن أن تستوعب وتستقبل كل أدوات الترجمة المُتعددة والمُتجددة في آن واحد.

النفري يترجم النفري:

يا عبد. أوقفني وقال. من؟ ليس الله. إنه مُترجم الشعرعبدٌ للنصوص، لكنه عبد حر وحداثي. أجل. إن النفري في المواقف والمُخاطبات يكتب بإيقاع سريع جدا. لأنه يكتب بلغة عربية تماما غريبة. وكأنه يترجم العربية إلى عربيته، هو. يمارس مهمة المُترجم بشكل من المُمكن أن نصفه باحترافي. احتراف الترجمة رقعة عمل ليست بالسهلة. يا عبد. أوقفني وقال. النفري كأنى به مُترجم مُعاصر لنا. يكتب عربيته في مُناجاة غصن شجرة لغوية أخرى، يقدم النفري درسا ذكيا في عملية الترجمة ككتابة. إننا لا نترجم، بل إننا نكتب الترجمة. والنفري كتب مواقفه ومُخاطباته، مُترجما ما يكتب وكأنه آلة من النحو العربي. ثم إن هذه السرعة في الكتابة تذكرني بالشاعر الفرنسي طاركوس Tar-kos لكن بشكل آخر. النفري يتعقب مد الترجمة وجزرها، موجة تقول: أين محل الترجمة من ألقاب؟ أين هو دفتر المُترجم وحالته اللسانية؟

النفري ند للمُترجم كونه حيا في ترجمة العربية ليدوم ويبقى ويتفوق على اللغة العربية.

أليس هو القائل: من (بتشديد حرف النون وكسره) الله يبدو مُترجما؟

ما الذي يحدث؟

في الأذن التي تترجم الشعر إلى لغة أخرى. في الأنف، في الحنجرة/ الفم، في الرأس، ومن أجل بناء جُمل. يبدأ المُترجم بتكوين انعكاس لا إرادي "réflexe"، ونحتِ صفات ذاتية مُميزة/ الأسلوب، وغريزة لغوية. لكننا في هذه الحالة نتموقع في

الخارج، مغمورين في نصف ظهور هنا والآن. لحظة المُترجم المُهمة، هي لحظة الإقامة في منطقة مُحرمة No man' s Land من أجل خلق المسافة اللازمة بين لغتين وأكثر. ثم اكتساب حيز مساحة أو قدم في جغرافيا الترجمة. ميدان/ أرضية بلا انتماء. كل هذا من أجل إيواء فضاء مجهول وغير مُستكشف: فضاء أوكسيجين لا ذاتا له.

مُترجم الشعر يحلم، وهو يضاجع النص الأصلي، بلا- ترجمة، حتى يعيد تشفير اللسان المألوف. وبين ترجمتين، يكتشف الجسد "جيولوجيا مجالاتٍ رمزية"، حيث الأمر يتعلق بمناطق الفكر والخيال التي هي مستويات وطبقات حسب محمد الشركي.

أيها المُترجم: يا غصنا يجعلنا نسبح في مصدر مياه لا ماء فيها ولها!

ما يحدث مع ترجمة الشعر، أن المُترجم يجد نفسه أمام استحالة ما، كون صعوبة الشعر تجعله من دون أسلحة لغوية. لذا، يتوجب عليه إنتاج بصيرةِ خيانة لتصون معاني الشعر المتحولة بالنقل من لغة إلى أخرى، ألم يقل أبو حيان التوحيدي في إمتاعه: "وإن بادت مع لغتها، فإن الترجمة حفظت الأغراض وأدت المعاني وخلصت الحقائق"؟

في النهاية، ألا يكون المُترجم حيوانا سياسيا يكتب الترجمة، لأنه يحب اللغة؟



Penelope and the Suitors, 1912, oil on canvas, 129.8 x 188 cm.- J.W. Waterhouse

حدود الأمانة في الترجمة

بوريس بودين

ترجمة عن الأنجليزية:
سماح الجلوي
مصر



تُعد إشكالية الأمانة في علم الترجمة من المُعضلات الشائعة، وفقا للعلاقة ثنائية القُطب بين الحرية والدقة، فإن الترجمة إما أن تكون وفية للنص الأصلي، تتبع كل كلمة فيه بأكبر قدر مُمكن من التدقيق والدقة، أو حرة في علاقتها بالنص؛ مما يساهم في تحقيق الهدف المنشود بنقل عصارة النص من دون التركيز على نقل الكلمة كما وضعها الكاتب. ومع ذلك فإنه لا توجد معايير موضوعية تُقاس بها درجة دقة الترجمة، أو نطاق الحرية الذي تمت الترجمة داخل حدوده.

نزيه أم حر؟

إن أي شخص يُمارس عملية الترجمة دائمًا ما يقوم باتخاذ القرار في هذه المُعضلة من خلال سياق النص، وعليه فإننا نقول: إنه لا يمكن ترجمة النص بشكل صحيح من دون مُراعاة لسياقه، لكن ما هو هذا السياق في الواقع؟ هل هو أكثر من السياق اللغوي البسيط للكلمات الأصلية؟ هل هو المُجتمع، أم التاريخ، أم السياسة، أم الثقافة، أم مزيج غريب من كل هذا؟ هل هو سياق النص المصدر أم سياق الترجمة، أم بالأحرى شيء يتجاوز كليهما؟

من الواضح أن سياق الترجمة عرضي مثل الحياة البشرية نفسها، التي تختلف معانيها بين وجودي، واجتماعي، وتاريخي، وسياسي، وثقافي، وما إلى ذلك. بمعنى آخر فإن الأمانة والحرية لهما معنى فقط في سياق ما يعنيانه على وجه التحديد لإنسان مُعين، في مُجتمع معين، أو فترة تاريخية، أو موقف أو ثقافة أيديولوجية وسياسية مُعينة. وبمعنى أكثر تبسيطا، يمكن للمُترجم أن يكون مُخلصًا للمعنى "الحقيقي" للنص الأصلي فيما يتعلق ببعض قيم سياقه وكذلك سياق ترجمته.

هنا، يجب أن نتذكر نظرية "والتر بنيامين" التي تقول: إن كلا من النص الأصلي وترجمته يتعرضان بالتساوي إلى التغيير، فالنص الأصلي ليس كيانا ثابتا إلى الأبد مُنذ لحظة ولادته، فما بدا راقيا في يوم من الأيام قد يتحول إلى كلام مُبتذل لاحقا، وعليه فالترجمة لا بد وأن تعيد إحياءه كونها جزءا من عملية استمرارية الحياة الثقافية، وما تقدمه يكون في الأساس إنضاجا للأصل. الترجمة أيضًا تتغير بمرور الوقت، إذ أن اللغة الأم للمُترجم قد تتغير كذلك. حتى

أعظم ترجمة يمكن أن يطالها تطور اللغة وتهلك في نهاية المطاف ليعاد إحياؤها. بذلك نستطيع القول: بأن مهمة الترجمة هي الكفاح من أجل ضمان بقاء الأصل وتوثيقه، لا إعدامه، وعليه يجب أن تكون الترجمة جيدة بحيث تكون تجديدًا لنص حي. وقد يكون دور المُترجم السيء كارثيا إذ أنه يتبع دائمًا مصالحه الأنانية وبالتالي، يمكنه ابتداع سياق جديد للنص الأصلي مما من شأنه أن يقتله. وإن ترجمة التاريخ على سبيل المثال حالة فائقة الدقة والحساسية، على الأقل ما لم يجرؤ المُترجم على المُعارضة، ولهذا السبب لا ينبغي اعتبار أي سياق أمرا مفروغا منه في تعديله وتطويره؛ لأنه يمكن أن يتحول إلى ترجمة فاشلة بحد ذاتها، الترجمة التي لا تدعم عملية نضج الكلمات المكتوبة من قبل المُؤلف تعرقلها.

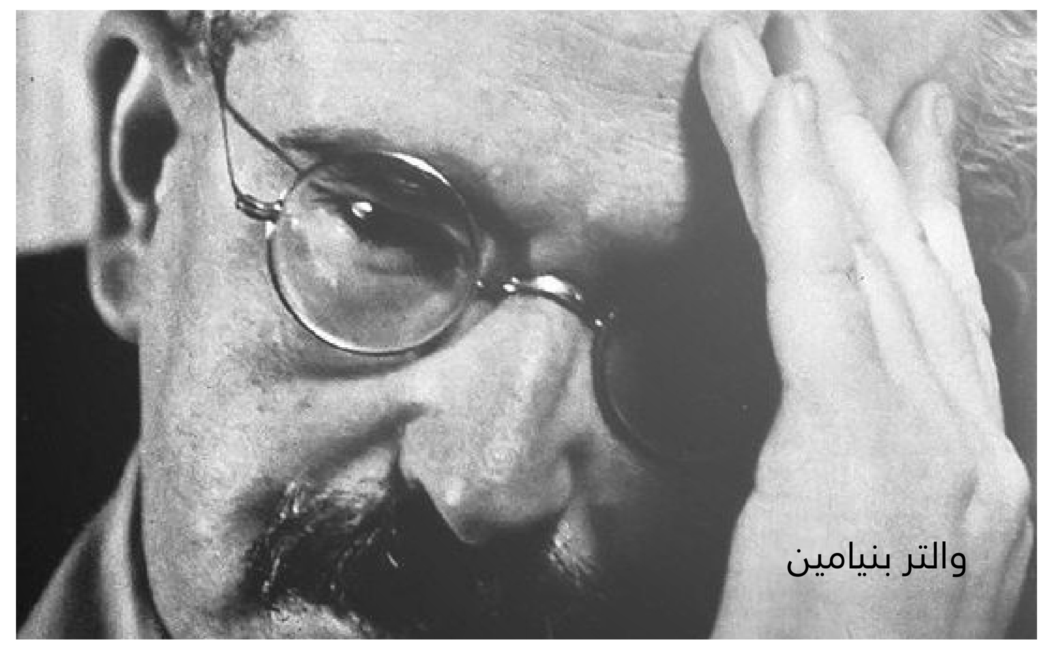
لكن، مرة أخرى، فإن المهمة الثقافية للمُترجم هي دائمًا مهمة اجتماعية - سياسية - في الواقع – هي مهمة بناء الأمة. هذا ما يجب أن يتطابق معه المُترجم، وليس ما يتعلق بدقة الترجمة ولكن بدرجة إخلاصها للنص الأصلي. إنها في الواقع مسألة ولاء للأمة التي تُفهم على أنها فئة ثقافية. وبالتالي، فإن عدم الإخلاص في الترجمة لا يعني خيانة النص الأصلي، ولكن يعني خيانة أمة المُترجم ومعها شكل تاريخي خاص من الانتماء الثقافي والاجتماعي. في النهاية، هذا يعني خيانة التزام سياسي مُحدد للغاية، ومُلْزِمٍ للغاية. إن عواقب مثل هذه الخيانة بالطبع أعمق بكثير من عواقب الترجمة غير الدقيقة أو السيئة.

بطريقة مُماثلة، قد نفهم فكرة الترجمة الثقافية التي تعيد صياغة المفهوم الحالي للعالمية، وتقرب المسافات الفكرية بين الأمم وتُحسنها، كما يعني ضمناً وجوب وجود نخبة من المُترجمين الثقافيين، نخبة وفية لمهمة جعل العالمية أكثر شمولاً. هذه النخبة مُخلصة للقيم الأجنبية وثقافتها والتي يجب تضمينها داخل النصوص، وموالية للترجمة الشمولية الشاملة بدون مُعارضة، إنها نخبة- المُترجمين الثقافيين المُخلصين- القادرين على الاختيار بين الغريب النافع والغريب المُدَمِّرِ. إنها تعرف جيدًا كيف تفصل بعض القيم "الإسلامية" "العالمية" عن سماتها الأبوية أو "الأصولية"، حيث إنه يجب على المُترجم الغربي توسيع الاحتمالات الديمقراطية للمُصطلحات الأساسية فيها، وبالتالي يجب أن تظل قائمة، أو أن يستبعدها من فئة الترجمة ما لم تتوافق مع المعايير العالمية للتسامح بين المُترجم والنص.

بالتطرق إلى الترجمة الثقافية، فإنه يمكننا اعتبارها مُسمى آخر للتهجين الثقافي، الذي يظهر وراء رؤية تعددية ثقافية للعالم كمجموعة من الهويات الثقافية الأصلية. إن أشكال التعبير عن الهوية، التي تتبع منطق الترجمة الثقافية تولد سياسات جديدة قادرة على إحداث تغيير تحرري. لكن السؤال الآن هو: هل هذا المفهوم للترجمة الثقافية هو ما يحدد بشكل إيجابي الحالة الاجتماعية والسياسية والوجودية لأولئك الكتاب المُهاجرين الذين يتعرضون لأشكال مُختلفة من الإقصاء القمعي- من عمليات الترحيل والاعتقال وصولا إلى ما يسمى بالهجرة السرية، ويظهرون اليوم على أنهم التجسيد البشري للغربة بواسطة كتاباتهم غير القابلة للترجمة؟ أو بعبارة أكثر تعمقا: هل إخلاص المُترجمين لمهمة الترجمة الثقافية هو ما يجعلهم عرضة للتغيير التحرري دونا عن غيرهم ممن ألقوا على عاتقهم مهمة التهجين الثقافي؟

إن كل ترجمة هي لقاء لغتين وهويتين. يتم اختبار هذا اللقاء من منظور المُترجم، تلك هي النقطة التي تصل فيها الترجمة إلى أهدافها الجوهرية، والتي تنير الظلام الذي يكسو الجانب الثقافي الآخر، من منظور مُعاكس، عند هذه النقطة نفسها يبدأ عالم عدم القابلية للترجمة وفساد المقصد. سواء كان السبب دينيا أو خارج نطاق اللغة المفهومة، إن هذا العالم، الذي ليست له حدود ثابتة يعلن عن وجوده في كل فعل، كذلك في كل ترجمة. إنه مفهوم الإخلاص الأدبي والفكري الذي يتفوق على الإخلاص اللغوي، وهي الفضيلة التي تتمثل مهمتها في تحديد وحماية الحدود بين ما هو قابل للترجمة وما هو غير قابل للترجمة، فعلى المُترجم أن يكون شجاعا وصادقا في مُصطلحاته الخاصة التي قد يضعها بنفسه داخل النص المُترجم. سواء كان ذلك وطنيًا أو اجتماعيًا أو ثقافيًا أو في أي سياق آخر. هذا ما يجب أن نفهمه على أنه حُرية الترجمة – أي حرية وضع الذات في سياقها. إن كل ترجمة هي فرصة مجانية للتخلص من سياقها أو مواجهتها. إن الخيانة ببساطة هي خيانة السياق المُعطى وقيمه المعيارية الحرة.

كما هو مذكور أعلاه، إذا سمحنا لكل من النص الأصلي وترجمته بالتغيير في الوقت المُناسب، والتطور مع الزمن، ثم الزوال في النهاية وإحلال نص بديل، فإننا يجب أن نسمح بذلك في سياق الترجمة أيضًا. عسانا نرى ترجمات جديدة لنفس النص، باختصار نستطيع القول: إنه لإنجاز مهمة الترجمة يجب على المُترجم أيضًا أن يجرؤ على الخيانة المشروعة.


والتر بنيامين

أدب

الترجمة والخيانة!



شكير نصر الدين

المغرب

كثيرا ما أستغرب هذا الربط الفج بين إنتاج لفظي وحكم أخلاقي فيه قدح. والمُستغرب أكثر هو تكرار هذه العبارة المسكوكة المنقولة عن اللسان الإيطالي التي مفادها أن "المترجم خائن" traduttore,traditore ، بصفة الحُكم المُطلق، وهي في حقيقة الأمر جناس لفظي، لهو بالكلمات أكثر منه إنتاج معنى. وعند فحص هذه المسألة يتبين أن هناك نوعين من الخيانة، عند وجودها بالطبع وليس لزوما. الخيانة المُتعمدة وتلك غير المقصودة، المُحددة تاريخيا لاعتبارات قد يحين بسطها.

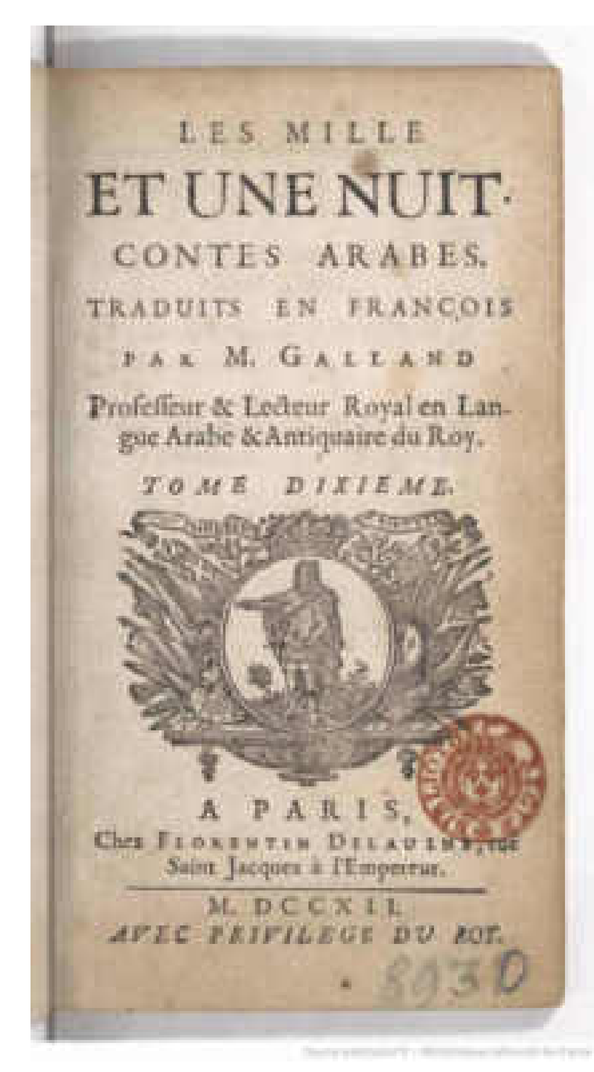
إذا كانت كل ترجمة خيانة، فلا معنى لها ولا جدوى منها. كل تعميم إذن نفيٌ بالكامل للترجمة بصفتها ووظيفتها. لكن لسائل أن يسأل: متى تكون ترجمة من الترجمات خيانة؟ ههنا يمكن بسط أوجه تلك الخيانة عند وجودها.

تكون ترجمة خيانة بالقصد والعمد والإصرار والترصد حين يُقبل المُترجم على حذف من النص الأصل، أو تحوير معناه، أو زيادة في ألفاظه ومعانيه لغاية من الغايات، فذلك جرم مشهود بالخيانة الموصوفة: كأن يحذف المُترجم عبارات، أو فقرات يعتبرها "مُخلة بالحياء"، "تضاد العقيدة الدينية أو السياسية"، أو "لا تتفق والأخلاق العامة للمُجتمع"، إلخ. أو حين يتدخل في النص بإخفاء حدته هنا، أو جسارته هناك، مُلطفا هذه العبارة أو تلك، حتى يستحسنها "الجمهور" ولا تصدمه. فهذه خيانة لا غبار عليها، وهي مرفوضة جملة وتفصيلا. وإذا كان هذا النوع من العسف، الخيانة، مرفوض مبدئيا، وهناك اتفاق على نهج الأمانة أكثر ما استطاع المُترجم إلى ذلك سبيلا، فإن هناك ترجمات خائنة لم يحكمها العمد والقصد، وهي ترجمات كان هَمُّ أصحابها نقل معنى النصوص لتوصيل معرفة أو استمتاع، والحال أن ما لا يُعد ولا يحصى من الترجمات بين الألسن عبر الأزمنة والأمكنة تم انجازه من دون أي تحرج من عدم الوفاء بتمام النص وكماله، والعجيب أن هذه النصوص من نوع النصوص المُؤسسة في ثقافات مُتعددة. من يبالي بأمانة أو خيانة نقل ملحمة جلجامش والإلياذة، المهابهراتا الهندية أو الساغا السكندنافية؟ والشيء بالشيء يذكر، ماذا عن ألف ليلة وليلة الأقرب

إلينا وجدانا؟ لمْ يعاتب أحد أنطوان غالان عند ترجمتها إلى لغة موليير، بل ونقلها مروية على لسان حنا دياب، "الماروني الحلبي الذي كان يتكلم فضلا عن العربية كلا من التركية والبروفنسالية والفرنسية بقدر مقبول كفاية (...) الذي استقدم معه بعض الحكايات العربية الجميلة جدا، وقد وعدني بكتابتها وإبلاغي إياها"(يوميات أنطوان غالان،1710-1709م)، ترجمة شكير نصرالدين، ضمن كتاب حنا دياب، من حلب إلى باريس، منشورات الجمل2017م. هذه الترجمة-الخيانة غير المقصودة، إلى الفرنسية ثم إلى باقي ألسن أوروبا وغيرها كان وما يزال تأثيرها الفني والجمالي ساريا، مهما قيل عن كونها نقلٌ بتصرف أو تكييف، فهي في كل الأحوال نقل من لسان إلى ثانٍ، هذه ترجمة كان القصد منها نبيلا ولم يكن توصيفها بالخيانة إلا من باب التعبير عن عدم نقل النص كما هو من دون زيادة أو نقصان أو تصرف أو تكييف أو تلطيف، بغض النظر عن كونها تصنف ضمن الأدب المروي الشعبي. هذا النوع من الخيانات كانت له سياقاته الفكرية والمعرفية مثلما هو الحال مع ترجمات مُصطفى لطفي المنفلوطي الذي نقل (خان؟) النصوص الفرنسية، لكنه قدمها في أحسن حلة، وكان، وما يزال تأثيرها في مُختلف فئات القراء في مجموع الأقطار العربية، سواء اعترف هؤلاء القراء بفضله في تربيتهم العاطفية والفنية الجمالية أم لم يعترفوا. لكن هذا النوع من الترجمة الخائنة، ولنقل غير الوفية، أصبحت، من حيث المبدأ، من الماضي، فالحاضر بما يعرفه من اتساع لرقعة التواصل بين البشر ووسائل تيسيره وتطور علومه، الحقة منه والإنسانية، ووفرة القواميس وسهولة الوصول إلى المعلومة، كيفما كانت طبيعة هذه المعلومة، تجعل من المُتعذر قبول إقدام مُترجم أو جهة مُعنية بالترجمة على خيانة النص المُترجم عن سبق اصرار وترصد، ههنا لا يقبل عذر ولا تُغفر زلة وإلا ضاعت حقوق المُؤلفين ودور النشر، وتاه القراء بين النص الأصل والنص المُلفق. وحينما نورد لفظ الأصل، فذلك لا يعني سوى النص المُنطلق، لأن ليس هناك نص أصل، في حقيقة الأمر فهو في لسانه الذي كتب به يحمل آثار ترجمات مُستترة، من اللسان نفسه أو من ألسن أخرى، بشكل من الأشكال.


أنطوان غالان

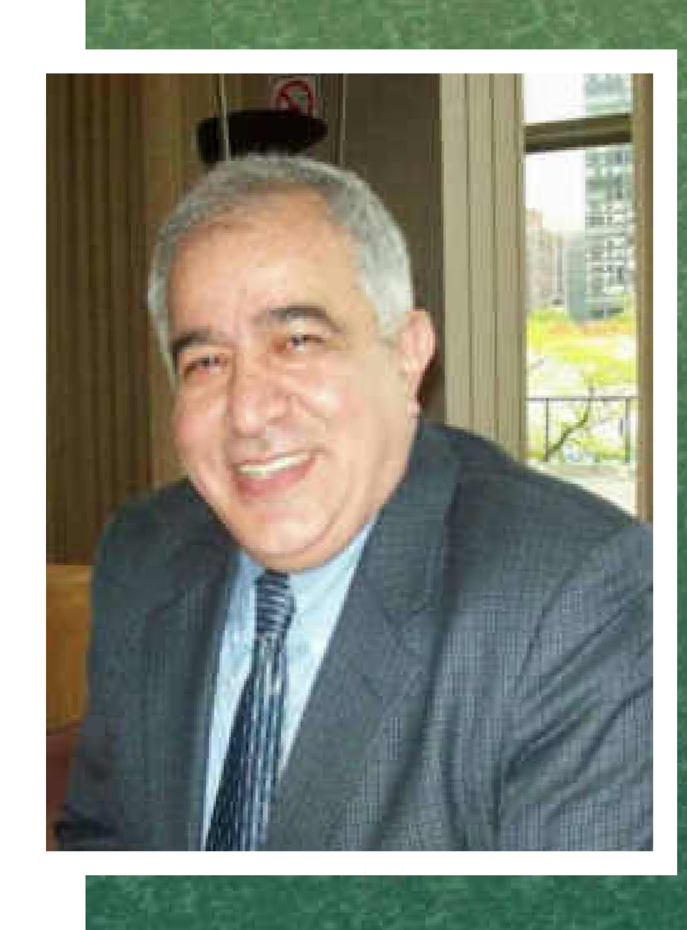



LES MILLE
ET UNE NUIT.
CONTES ARABES,
TRADUITS EN FRANÇOIS
PAR M. GALLAND
Professeur & Lecteur Royal en Langue Arabe & Antiquaire du Roy.
TOME DIXIEME.
A PARIS,
Chez FLORENTIN DELAULNE, rue Saint Jacques à l'Empereur.
M. DCCXII.
AVEC PRIVILEGE DU ROY.

ترجمة أم إعادة إبداع ؟ !

خالد الجبيلي

سوريا/ الولايات المُتحدة الأمريكية



عندما أنظر إلى مسيرتي في الترجمة التي تزيد حصيلتها على 70 عملاً روائياً والعديد من القصص القصيرة، أرى أنها مسيرة شاقة ومُمتعة في الوقت نفسه. ومن خبرتي الطويلة في الترجمة في مجالات وموضوعات مُتعددة (خلال عملي في المركز الدولي للبحوث الزراعية، ودائرة الترجمة العربية في الأمم المُتحدة)، يمكنني القول: إن الترجمة الأدبية تبقى أكثرها صعوبة ومُتعة؛ لأنها تتسم بالإبداع، وتنطوي على تراكيب وأنساق وبنى لغوية وفكرية. ولا يكفي أن يكون المُترجم الأدبي مُتقناً للغتين التي يترجم منها وإليها، بل ينبغي أن يكون على اطلاع ودراية جيدتين بثقافة هاتين اللغتين ومُصطلحاتهما، وأن يكون قارئاً نهماً خاصة للأدب الجيد، وأن يتمتع بذائقة أدبية عالية. ولكي يتمكن المُترجم الأدبي من أن يبدع نصاً مُطابقاً للنص الأصلي لكن بلغة جديدة، يجب أن تتوافر لديه موهبة الكاتب الأصلي، ويجب أن يكون مزوداً بجميع أدواته الأدبية واللغوية؛ لأنه، مثل الكاتب، أشبه بالرسام أو النحات، يختار المُفردات والعبارات بدقة مُتناهية. وينبغي أن يواكب الأساليب والمُفردات العصرية وأن يبتعد ما أمكن عن التقعر في اللغة حتى لا ينفر القارئ من النص المُترجم.

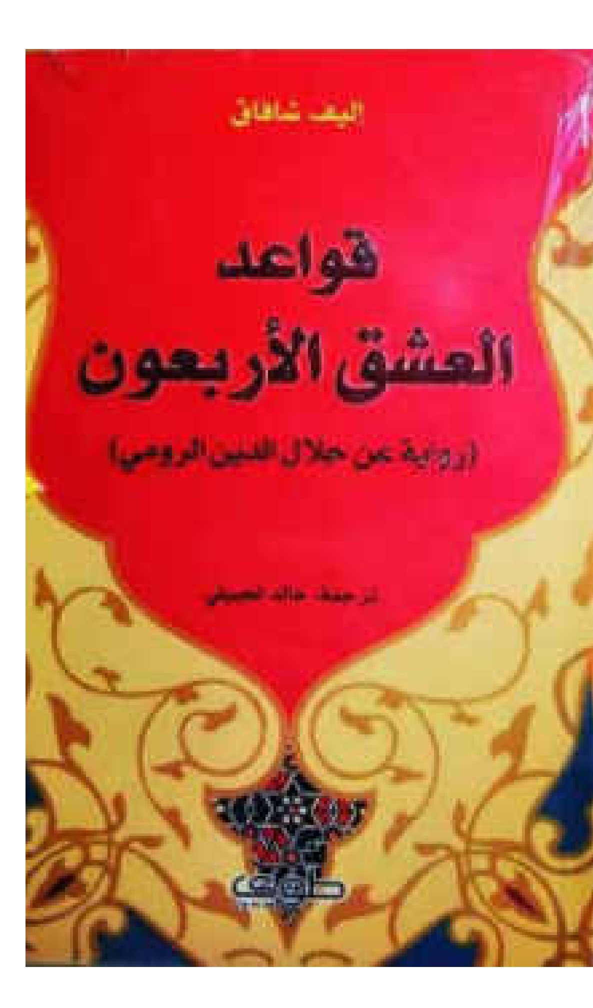
ووفق تعريف أنظمة الملكية الفكرية، فإن المُترجم هو مُؤلف للنص المُترجم؛ لأنه يعيد كتابة النص الأدبي الأصلي بلغة جديدة، ويبعث في النص المُتَرجم نفس روح عالم جديد من التخييل، وينقل عالماً يتمتع بخصوصية مُعينة، يطابق تماماً العالم الذي ابتدعه الكاتب الأصلي. وهو (المُترجم) يبدع نصاً جديداً في لغة وثقافة جديدتين، رغم تقيده المُطلق بنص المُؤلف الأصلي، والتزامه بكل ما يتضمنه من أفكار ومضامين وأساليب؛ ما يجعل عمله شاقاً ومُضنياً، ويكاد يكون مُستحيلاً في بعض الأحيان. إن إخراج نص من منظومته اللغوية ونقله إلى منظومة لغوية ثانية مُختلفة تماماً من حيث البيئة والثقافة والمُفردات والمفاهيم أمر بالغ الصعوبة والحرفية. إنها إماتة للنص الأصلي ثم إحياؤه بلغة وثقافة مُغايرتين



تماماً للنص الأصلي. وإذا تمكّن المُترجم من إنتاج ترجمة تكاد تقارب النص الأصلي من حيث المعنى والأسلوب والتركيب، واستطاع أن ينقل الأفكار التي يعبّر عنها الكاتب الأصلي، يكون المُترجم عندئذ قد أنجز عملاً عظيماً.

أما المقولة التي يتداولها البعض بأن "الترجمة خيانة" فأنا أتفق معها بمعنى عدم إمكانية التطابق بين النص الأصلي والنص المُترجم لأسباب عديدة منها اختلاف اللغتين من حيث السياق والمُفردات والتراكيب والأسلوب. أما عندما يتصرف المُترجم بالنص الأصلي كما يشاء، فيحذف الفقرات التي لا يفهمها، أو التي لا تروق له، أو التي يرى أنها لا تتلاءم مع بيئة مُجتمعه، ويضيف هنا ويحذف هناك بذريعة أنها مُنافية لأخلاق القارئ العربي وذائقته وثقافته فإني أرى أن هذه خيانة كبرى لكلّ من الكاتب الأصلي وللقارئ الذي يثق بالمُترجم، لكنه يتلاعب بالنص الأصلي، ويحرّفه في بعض الأحيان، وينصّب نفسه حارساً على أخلاق القارئ وذائقته.





أدب

المقاييس البروكرستية في الترجمة الأدبية



سلمى الغزاوي

المغرب

قد تكون أكثر جملة تتردد على سمع المُترجم الأدبي، هي المثل الروماني الشهير: "الترجمة خيانة"، ومن هنا تنبع إشكالية حقيقية، ألا وهي التشكيك شبه الدائم في مدى أمانة المُترجم خلال نقله للعمل موضوع الترجمة من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف، وتتبادر إلى الأذهان تساؤلات كثيرة منها: ترى هل فعلا التزم المُترجم بنقل أفكار النص كما هي، هل حافظ على مبناه ومعناه، بل وقام بمُحاكاته، هل اختار أن يترجم هذا النص ترجمة حرفية "أمينة"، أم لجأ إلى الترجمة الإبداعية التفكيكية، هَدَمَ النص الأصلي وأعاد بناءه، ليتمكن من تأويله وتوضيح معانيه المُلَغَّزَة، المُبْهَمَة، وتوطين بعض ما ورد فيه بغية تقريبه إلى المُتلقي، وكل هذا عملا بقول الأديب الإيطالي أمبرتو إيكو: "الترجمة تهدف إلى تفاوض، وفي النهاية يخرج جميع الأطراف مُتراضين بتبادل المصالح، على أساس القاعدة الذهبية التي تؤكد أننا لا يمكن أن نحقق كل ما نريده."

إذن، يظهر لنا جليا من خلال مقولة إيكو أنه مهما حاول المُترجم فإن ترجمته لن تكون أبدا بمثابة صورة معكوسة للنص الأصلي، بل مُجرد انعكاس مُختال يحاول التماهي معه، وهذا لعدة أسباب من ضمنها الاختلاف الجذري لخصائص الحقل الدلالي بين اللغة الأصل واللغة الهدف، تنوع وجهات النظر، وطرق الفهم وتضارب التأويلات، إلى حد أنه إذا ما عقدنا مُقارنة بين ترجمات مُتعددة بلغات مُختلفة لنفس النص، فإنه يصعب للغاية أن نعثر على فقرة أو جملة شعرية مُترجمة مُطابقة لترجمتها التي قدمها مُترجم آخر.

فيما يلي، سنحاول الإجابة عن أسئلة الترجمة الأدبية بين الأمانة ووصمة الخيانة، المقاييس البروكروستية حول أمانة المُترجم، وكذا الترجمة الأدبية، وسؤال إعادة الكتابة، ومُحاكاة النص الأصلي.

الترجمة الأدبية وسؤال الأمانة:

سؤال الأمانة في الترجمة الأدبية هو بطبيعة الحال سؤال يُصنف في زمننا، هذا، ضمن الأسئلة الكلاسيكية التي

تُطرح على المُترجم، بداية. من البديهي مثلا أن النص المُترجم ينتمي إلى نفس النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص الأصلي، بمعنى أنه إذا ما ترجمنا رواية فهي تظل رواية، وإذا ترجمنا مسرحية فهي تظل مسرحية، لكن ماذا عن ترجمة ديوان أو مجموعة نصوص شعرية، رغم أن العديدين يقضون باستحالة ترجمة الشعر ونقل مبناه ومعناه وصوره كما هي؟ هل تستحيل النصوص الشعرية إذ ذاك مُجرد نصوص هجينة، لا تمت للنص الأصلي بأدنى صلة؟

من المُهم أن نعرف أنه بحُكم أن الترجمة الأدبية هي مُحاكاة شكلية ولغوية للنص الأدبي الأصلي، أي أن المُترجم يسعى إلى إعادة إنتاج النص المصدر في اللغة الهدف، فإن النوع الأدبي لا يتغير بسبب انتقال النص، ولهذا يظل التصنيف هو ذاته دائما، سواء في ترجمة النثر أو الشعر؛ لذا، نقول لمُناهضي ترجمة الشعر: إنه حتى إذا ما كانت ترجمة النصوص الشعرية غير مُمكنة بحُكم استحالة مُحافظتها على روح النص وتطابقها مبنى، وفي بعض المواضع معنى، مع النص الأصلي، بل وحتى إذا ما كانت ترجمة "أقل جودة" من النص المصدر، فإنها مع ذلك تظل تشترك في نفس النوع الأدبي للنص الأصلي.

ثمة إشكالية أخرى، وهي افتراض أن النص الأدبي المُترجم كثيرا ما يخرج إلى الوجود بحجم أصغر قليلا من النص الأصلي، لكن لا يعني هذا الاختلاف الافتراضي في الحجم والطول أن المُترجم قد قام بالضرورة بحذف بعض المقاطع، بقدر ما يرجع هذا الأمر إلى الاختلافات والمُفارقات اللغوية بين اللغة المصدر/ اللغة الهدف.

إن مفهوم الأمانة في الترجمة ضبابي وغامض، والأجوبة عنه تظل مُتأرجحة بين فريق ينادي باحترام المحتوى العام للنص الأصلي والتكيف الحر معه بهدف نقله بوضوح لا تشوبه شائبة إلى المُتلقي، وبين فريق آخر ينادي بوجوب تقيد المُترجم بإعادة إنتاج النص الأصلي بترجمة حرفية، كلمة كلمة، لكن على ما يبدو، المُطالبون بالترجمة الحرفية يجهلون مقولة "سيلسكوفيتش": "الترجمة هي تمرير المعنى مع إنتاج الأثر نفسه عند المُتلقي"، وإذا ما تأملنا في هذا القول، فسنعلم أن المُترجم الأدبي مُطالب بأن يكون وفيا لمعنى النص أثناء عملية نقله إلى القارئ، لا أن يعيد إنتاج النص كنسخة كربونية كونه ارتأى أنه محكوم بأن يكون عبدا وفيا للنص المصدر، ويلجأ إلى ترجمته ترجمة حرفية يشوبها لبسا وغموضا وركاكة في كثير من الأحايين.

إن مفهوم الأمانة من المفاهيم الأساسية في نظريات الترجمة، لكن هل نحن -المُترجمين- مُطالَبون بالأمانة حيال اللغة/ المصدر، الأمانة تجاه المضمون، الأمانة نحو مُتلقي النص المُترجم، أم الأمانة للعصر الذي أُلف فيه النص الأصلي؟ ثم هل علينا تجاهل نموذج الترجمة الذي وضعه جورج مونان للترجمة الإبداعية، هذا النموذج الذي أطلق عليه: "طريقة الزجاج الملون"، وهي الطريقة التي ترى أن الترجمة الأدبية لا بد أن تكون وافرة الإبداع، وأن تعطي الأولوية لاستطيقا النص في شكله الجديد بعد إخضاعه لعملية الترجمة، وبالتالي للغة/ الهدف التي على المُترجم أن يكون حريصا عليها خلال نقله للنص. فإذا أخذنا هذه النظرية بعين الاعتبار، سنتوصل إلى أنه ليس بوسعنا بأي حال من الأحوال ادعاء أنه من المُمكن أن نجعل النص المُتَرْجَمَ نسخة مُكررة من النص/ المصدر، حيث إن الأهم هو أن نعيد كمُترجمين التعبير بالأدوات والوسائل والمهارات اللغوية الخاصة بلغتنا، بعد استيعاب وفهم مضامين النص، ثم عبر عملية التجريد اللغوي التي تليها عملية إعادة التعبير، وهذا من دون أن نغفل خلال عملية الترجمة الإبداعية السياق المعرفي، السياق الموقعي، السياق الاجتماعي والتاريخي، والسياق اللغوي أو اللفظي؛ لنتمكن من إعادة تشكيل شمولي للنص بالمعلومات التي وردت فيه، بشخوصه، فضاءاته، سياقه التاريخي وما إلى ذلك، وبالتالي نحقق شرط إعادة إنتاج النص بوفاء تجاه معنى النص الأصلي.

وصمة الخيانة، أم خيانة مشروعة للنص:

يقول م. راسل بالارد: "إنه من الصعوبة


أنطوان بيرمان

بمكان حينما نتبع الآثار التي رسمها شخص آخر، ألا نحيد في بعض المواضع عن الطريق التي رسمها لنا، إذ أنه من الصعب أن يحتفظ كلام كُتب جيدا بلغته الأصلية بنفس بريقه عند ترجمته، لذا إذا قمت بترجمة نص بأكمله حرفيا، كلمة كلمة، فإن هذا سيجعله يبدو سخيفا أو عبثيا.."

في نظرية الوفاء للمعنى، يتكيف مفهوم الأمانة في الترجمة، ليصبح مُحددا في إعادة إنتاج نفس المعنى، رغم المُتغيرات والاختلافات، مما يعني أننا هنا لن نكون أوفياء بالمُطلق للنص الأصلي، ولن ننتج نسخة طبق الأصل من النص/ المصدر، وإنما سنضطر إلى خيانته خيانة مشروعة، تضطرنا إليها مجموعة من العوائق التي تصادف المُترجم خلال العملية الترجمية، أي أننا سنحصل على ترجمة وفية لمعنى النص، ولكنها ليست بترجمة حرفية "أمينة".

إن لجوء المُترجم لخيانة النص موضوع الترجمة لَهُوَ لجوء مشروع ومُبرر، إذ أنه يخون المُؤلف الأصلي ليتغلب على العوائق التي تعترضه، وكذا ليخدم النص المُتَرْجَمَ ويخرجه إلى المُتلقي في أبهى صورة.

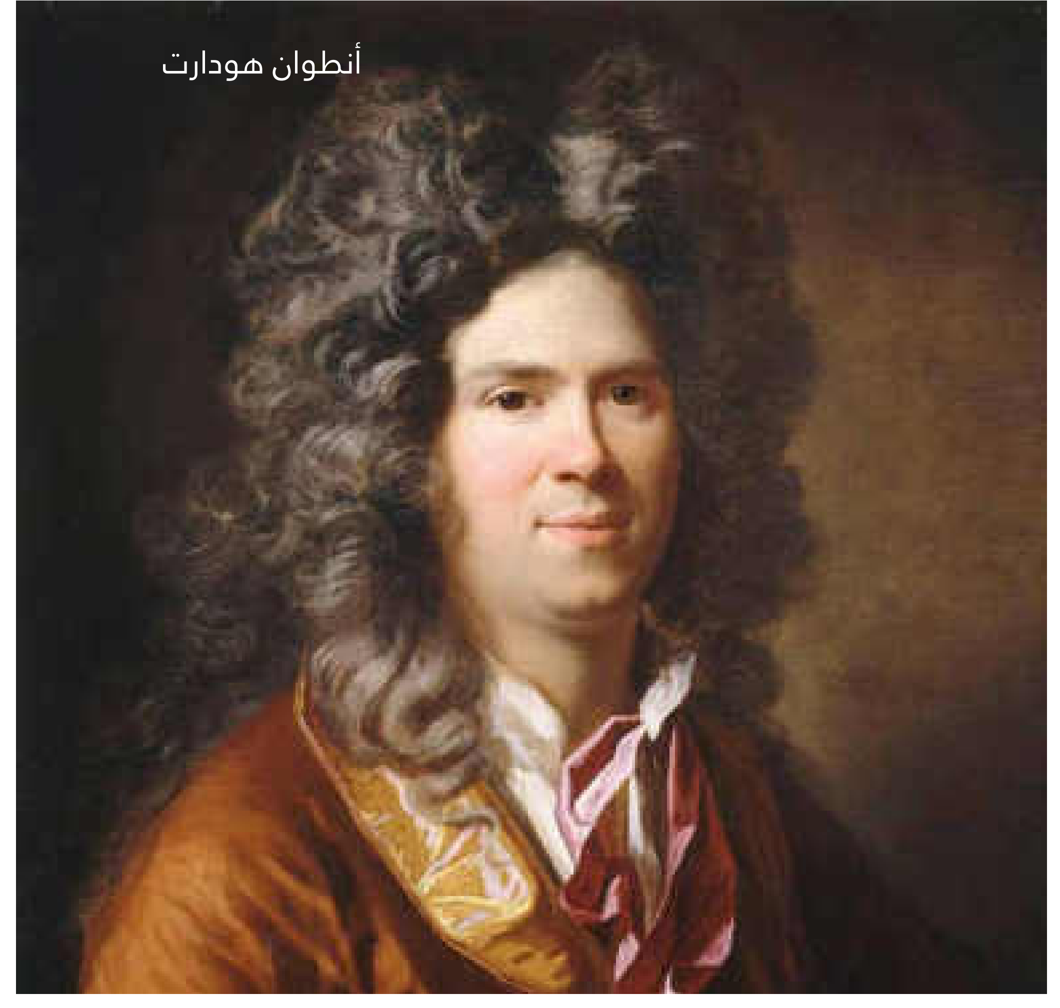
ولعل أبرز العوائق التي يصادفها المُترجم



الأدبي أثناء عملية النقل هي الاختلافات اللغوية بين لغة النص المصدر واللغة الهدف، إذ كثيرا ما نجد اختلافات في العناصر والخصائص اللغوية وتباينا في المستوى الدلالي والتركيبي والصرفي؛ مما يجعل التطابق ضربا من ضروب المُستحيل، وهذا الاختلاف يُلاحظ حتى في أكثر اللغات تقاربا، فما بالكم باللغة العربية.
هناك أيضا عائق اختلاف العصر بين النص الأصلي والنص المُترجم، حيث إننا نادرا ما نعثر على ترجمة تزامنت مع النص/ المصدر، ولذا فإن اختلاف العصر والبُعد الزمكاني بين المُؤلف الأصلي ومُترجمه تُشكل في بعض الأحيان عائقا للوفاء للنص، لا سيما إذا لم يكن المُترجم على دراية بسياقه العام "التاريخي والاجتماعي"، وكذلك سياقه اللغوي. على سبيل المثال، كانت هناك محاولات سابقة لترجمة رواية "آخر يوم لمحكوم بالإعدام" لفيكتور هوجو دون أن يكون المُترجمون مُطلعين على لغة السُجناء آنذاك، وعلى الحقبة التي تدور فيها الأحداث "فترة حكم نابليون"، الشيء الذي تسبب في إخلال كبير بالنص؛ جراء الجهل بسياقه العام وسياقه اللغوي، لذا، حرصتُ كمُترجمة خلال ترجمتي لهذه الرواية على الإحاطة بكل سياقاتها وفاء لروح النص، معانيه، ومقاصد الكاتب الأصلي.
لا نغفل أيضا عامل الاختلاف بين المُؤلف والمُترجم، من حيث حضارته، مُجتمعه ومُحيطه، واختلاف مُتلقي النص المُترجم، عن مُتلقي النص الأصلي، هذا الاختلاف الذي كثيرا ما يجعل المُترجم يحاول مُوَاءَمَةَ النص أكثر مع مُحيط وبيئة المُتلقي/ الهدف.

المقاييس البروكرستية في الترجمة الأدبية:

في الميثولوجيا الإغريقية، كان بروكرست يحاول مُطابقة ضيفه/ ضحيته مع طول سريره، وفي حالة ما إذا كان الضيف أطول من سرير بروكرست، فإن هذا الأخير كان يبتر ساقيه، ليصبح حجمه مُتطابقا تماما مع إطار السرير المفروض عليه، ومن هنا صار مُصطلح "البروكرستية"، يحيل على الأشخاص ذوي نزعة "فرض القوالب التعسفية" في شتى المجالات، بما فيها المجال الأدبي، وفي الترجمة مثلا، أصبح العديدون يحاولون أن يفرضوا على المُترجم التطابق الإجباري بين النص المصدر والنص المُترجم.
لكن لا يمكننا بأي حال من الأحوال أن نتحدث عن التطابق ولو داخل لغة واحدة؛ حيث إن الكلمة الواحدة قد تأخذ معاني متباينة حسب السياق، هذا من دون إغفال تعدد أشكال الصياغة اللغوية وتنوعها، وبالتالي، فإن محاولة فرض التطابق الإجباري بين النص الأصلي والمُتَرْجَم هي محاولة عبثية؛ كون الاختلاف بين اللغات يُشكل عائقا أساسيا من شأنه في بعض الأحيان أن يُصَيِّرَ نقل النص صعبا أو حتى مُتعذرا، ولهذا، فإن التطابق الوحيد المُمكن في عملية الترجمة هو تطابق المعنى، أي أنه يتعين على المُترجم نقل ذات المعنى/ مقصد المُؤلف الأصلي، إلى المُتلقي/ قارئ النص الهدف.
فلنقل إذن: إن المُترجم الحر، أو المُترجم الذي يتبع نموذج الزجاج الملون/ الترجمة الإبداعية الأمينة لمعنى النص، مُطالب بأن يكون أمينا تجاه مضمون النص ومقاصد كاتبه الأصلي، وأن يكون وفيا للغة/ الهدف، وللمُتلقي/ الهدف، لا أن يخضع



أنطوان هودارت

للقالب البروكرستي ليحاول إنتاج نص/ نسخة طبق الأصل، من النص/ المصدر.

الترجمة الأدبية/ سؤال إعادة الكتابة ومُحاكاة النص الأصلي:

ليس بإمكاننا التطرق إلى المُحاكاة/ التقليد في الترجمة الأدبية، من دون أن نستحضر مقولة هودارت دي لا موت، أو بالأحرى تصنيفه للمُترجمين:

"هناك نوعان من الترجمات، الأول حرفي، والثاني أكثر جرأة، إذ يتموقع في المُنتصف بين الترجمة البسيطة وإعادة الصياغة، المُترجِم الأول "الحَرفي" له ميزة أولئك الحِرَفِيِّينَ الوقحين الذين يعرفون فقط كيفية نشر "الجبس" على الوجه لرسم تشابه دقيق له، ولكنه دائما ما يكون بلا طعم، لكن النوع الثاني "الجريء" فهو يبدو وكأنه رسام ماهر، ومن خلال تقليده تظل ملامح الوجه "النص" تعكس روحا مُشابهة للأصل، وبالتالي تستيقظ في ذهن أولئك الذين يرون الصورة فقط كل الفكرة التي يمنحها الأصل، من خلال هذا التقليد الحي".

تعرض هودارت للانتقاد الشديد من أنصار "الحرفية" باعتبارها "الأصح أخلاقيا" في الترجمة، لكن، ألم يكن هودارت مُحقا إلى حد بعيد في تصنيفه للترجمة الحرفية التي لا تعيد إحياء النص بتفاصيله النابضة ولا تضمن وصول القارئ/ الهدف إلى جوهر النص المُترجَم؟

لا ريب في أن اكتفاء المُترجم بالسعي إلى العثور على كلمات/ مُعَادِلَاتٍ دلالية بهدف تقديم ترجمة حرفية للنص، يجعله يخاطر بإنتاج "كليشيهات"، أو فلنجرؤ على القول: "نص ميت"، ولهذا، في المجال الترجمي حاليا، ثمة نوع من "التواطؤ" بين الأطراف الفاعلة في العملية الترجمية، تواطؤ يهدف إلى إعادة صياغة النص الأصلي، ومُحاكاته/ تقليده، أي إعادة تشكيله وتقديمه بشكل جديد وبث الحياة فيه مُجددا، غير أنه لا بد وأن نشير هنا إلى أن عملية المُحاكاة ليست بتدخل سافر يهدف إلى "تأليف" نص جديد، لأنها تستند على مادة موجودة مُسبقا لاشتقاق نص مترجَم بفنية وجمالية عالية، ولهذا لا يمكن أن تكون المُحاكاة كتابة خالصة.

لقد أكد أنطوان ليبرمان على أنه "إذا كانت الترجمة تستطيع مُحاكاة النص الأصلي، فإن هذا يُلزم المُترجم بخلق التشابه في "الإحساس"، من خلال مُعَادِلَاتٍ فنية للكلمات أو الجمل، وذلك لإبراز قوة النص، طاقته الحيوية، جوهره الخالص، قدرته على تحدينا هنا، الآن في زمننا، في مواجهة تقدمه في السن."

إذن، بإمكاننا التحدث بصراحة، دونما خوف أو مواربة، لنؤكد بوضوح على أن ما نقدمه عبر الترجمة/ المُحاكاة ليس بنسخة مُطابقة للأصل، أو انعكاس مُماثل للعمل، بقدر ما هي إعادة استثمارٍ حاضرٍ للجماليات الكامنة في النص، وبعثٍ لروحه، للوصول إلى قوته وجوهره الأصلي.

مع ذلك، فإن مُحاكاة المُترجم للنص لا تعني إلغاءه ماضي النص بالكامل أو ارتباطه بلغة زمانه، وسياقه العام، فعامل ارتباط العمل بلغة زمانه وسياقاته المُختلفة لا يزال مُهما للغاية، ويلعب دورا كبيرا في إبراز خصائص النص المُترجم، حتى لو أهمله بعض المُترجمين الحاليين.

ببساطة، مُحاكاة النص لا تقتصر على إعادة "اختراع" تجسيدٍ حديث للكتاب الأصلي، بل إن المُحاكاة تُلزمنا بأن نقدم نصا/ تقليدا مُماثلا لروح النص/ المصدر، وسياقاته المُختلفة: اللغوية، التاريخية، والاجتماعية.. إلخ.

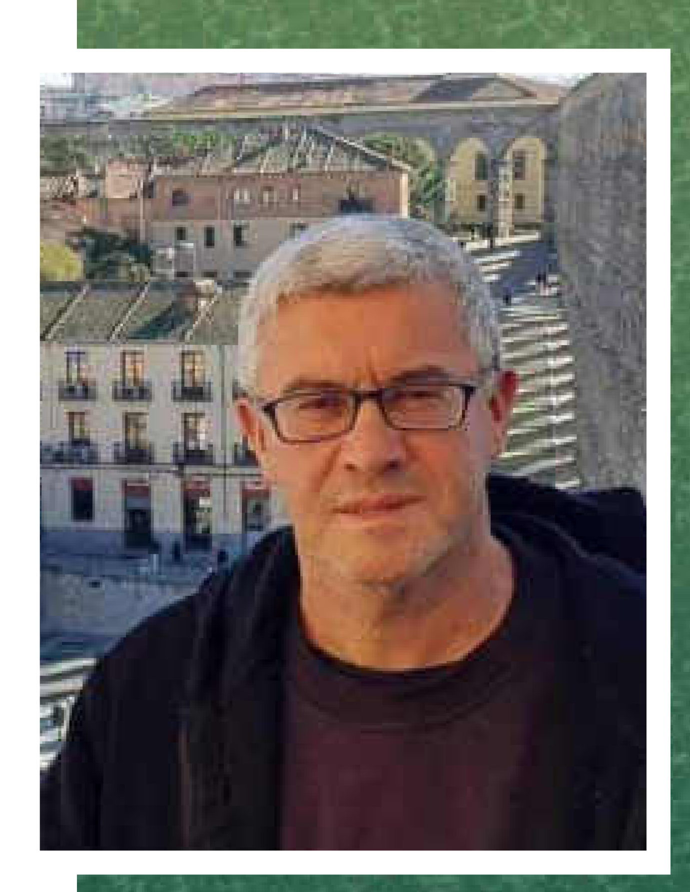
من خلال ما سبق، بوسعنا استنتاج أن الترجمة الأدبية الحديثة مُنَاهِضَةٌ لأن تكون مُجرد آلة نسخ رديئة ثنائية اللغة، إذ أنها ترجمة إبداعية/ نوع أدبي مُحَاكٍ/ مُقَلِّدٌ، يأخذ فيه المُترجم أسلوب، معاني، سياقات النص الأصلي، والاستراتيجيات الأدبية للمُؤَلِّفِ/ المصدر، ويقوم بتجميعها بهدف تكثيف التجربة القرائية الجمالية للقارئ، وتكثيف جوهر النص الأصلي في آن واحد، بحيث تستحيل الترجمة إعادة خلق للنص من خلال طاقات مُتجددة، وشكلا من أشكال الكتابة والقراءة التي تخلق مُحادثات/ انطباعات جديدة حول أعمال ربما ظلمها غموض المعنى في ترجمات سابقة، أو طالها التقادم، أو النسيان.

أدب

أنا أترجم أنا خائن!

عبد اللطيف شهيد

المغرب/ إسبانيا



نتيجة لما يسميه اللسانيون بالفجوة اللغوية أو المُعجمية؛ يتم إلصاق وصمة الخيانة بالتُرجمان. أفلا يُعتبر ذلك جورا في حق التُرجمان والترجمة، أم أن هناك حقيقة نسبية في هذا الوصم؟

لقد اقترنت الخيانة بالترجمة بالنظر إلى من كانوا يقومون بهذه المهمة ومن احتاجوا خدماتهم في فترة تاريخية مُعينة.

في كتابه الهام "أسمكة تلك التي في أذنك؟" يتتبع المُترجم الخبير ديفيد بيلوس فكرة "الخيانة" التي التصقت بالترجمة عبر التاريخ. ويجد بيلوس أصلاً لهذه الفكرة في أيام السلطنة العثمانية. لقد كان السلاطين ورجال حاشيتهم وبلاطهم يرفضون تعلم لغات من كانوا باعتقادهم "كافرين". لكن مع هذا الجهل بلغات الآخرين/ الكافرين، لم يكن للسلطنة من مناص من التعامل مع أوروبا. ولم يكن هناك مدارس للترجمة وللغات الأوروبية لدى السلطنة؛ لذلك استعان العثمانيون بطائفة من اليونان الكاثوليك الذين كانوا مواطنين في فينيسيا الإيطالية، واستقدموهم ليعيشوا في اسطنبول، هؤلاء كانوا يتقنون لغات عدة. وقد توفرت لهؤلاء حظوة وفيرة لعملهم في الترجمة؛ فآثروا الحياة في اسطنبول. حتى أن بعضهم كان يتمتع بمزايا السُفراء؛ لأنهم وحدهم كانوا القادرين على التعامل مع سفارات أوروبا ومبعوثيها إلى السلطنة.

في العام 1821م، انتفضت عدة مُقاطعات في اليونان على حُكم السلطنة العثمانية. وعلى إثر ذلك، أعدم العثمانيون في اسطنبول بتُهمة الخيانة ستافراكي أرستاركي، وهو زعيم هذه العائلات التي كانت تعمل في الترجمة، وكانوا يسمون بالتراجمة.

هؤلاء التراجمة كانوا قبل هذا الحادث يُنظر إليهم بعين الريبة والشك لمُجرد عملهم مع السفارات الأوروبية، فكيف سيكون حالهم بعد إعدام كبيرهم وزعيمهم ومُعلمهم بالخيانة؟ .كانت مُمارسة الترجمة بالنسبة إليهم مسألة حياة أو موت.

يرى بيلوس أن فكرة ارتباط الترجمة بالخيانة كما ترد في المقولة الإيطالية(Traduttore,traditore) التي

لطخت الترجمة لقرون، جاءت من أصول عثمانية، وهي تُعبر عن توجس العثمانيين من الترجمة (الشر الضروري) وريبتهم بالمُترجمين (الأشرار الضروريين) بوصفهم أغياراً، "كفاراً"، عُملاء للسفارات الأجنبية.

أي أن هذا الاقتران أمكن، بسبب مخاوف السلطنة، من المُترجمين، لا بسبب عمل المُترجمين أنفسهم أو ترجماتهم.

كان على هؤلاء التراجمة اليونان أن يسعوا لإرضاء سلاطين وباشوات العثمانيين (مصدر أرزاقهم) بأي وسيلة. وماذا كان لديهم لإرضاء سلاطين وباشوات الدولة العثمانية؟

لقد كان شبح تهمة الخيانة يطاردهم في أعمالهم وأرزاقهم، فكان لا بد من اتخاذ كل وسائل الحيطة والحذر في عملهم؛ للحفاظ على حياتهم وامتيازاتهم وأرزاقهم.

فلا بأس من إضافة بعض الفقرات في ترجمة رسالة مبعوث أوروبي إلى سلاطين وباشوات السلطنة العثمانية، بما يجعل هؤلاء السلاطين والباشوات يشعرون بالعظمة التي اعتادوا عليها.

لا بأس من إضافة ألفاظ التعظيم والتفخيم والتكريم التي كانت سمة بارزة من سمات التخاطب مع رجال السلطنة.

وما الضير حتى في تقويل الملكة إليزابيث ما تعبر به عن امتنانها وخضوعها للسُلطان المُعظم؟

لقد كان ولاء هؤلاء التراجمة للسلاطين والباشوات، ولم يكن من المعقول وقتها تقديم الولاء والوفاء للنص المصدر/ للكاتب/ للمُتحدث على الولاء الأولي، الولاء الذي كان يودي بناقضه إلى لا شيء إلا التهلكة.

لم تكن فكرة الولاء/ الوفاء/ الأمانة للنص/ المُتكلم المصدر واردة من أساسه؛ لذلك كان الأوروبيون ينفرون من التعامل مع هؤلاء التراجمة (الأشرار الضروريين)، وتولدت لديهم الريبة في عملهم وأشخاصهم، وهكذا تكون السلطنة وأوروبا قد اتفقتا على الريبة بالترجمة والمُترجمين.

هكذا وصم كلاهما الترجمة بالخيانة، والمترجمين بوصمة الخيانة، مع اختلاف الدافع لدى كل منهما. السلطنة لأنهم أغيار، كاثوليك يونان، يتعاملون مع السفارات الأجنبية، وأوروبا بسفاراتها الأجنبية لأنهم وجدوا أن هؤلاء التراجمة لا يأبهون بالدقة والأمانة والوفاء للنص أو المُتحدث المصدر عند نقله، نظراً لأن الولاء الأولي لديهم كان للسلطنة وباشواتها.

هكذا يقول بيلوس: إن هذا الاقتران بين الترجمة والخيانة والذي شاع نتيجة هذا المثل الإيطالي الذي تُرجم فيما بعد في أوروبا بلغاتها العديدة لم يكن له في نشأته الأصلية أي علاقة بعمل المُترجم ومهنته ومُمارسته لها من حيث طبيعتها الذاتية.[1]

منهم أيضا من يرى أن أي مُترجم يدعي الأمانة لا يمكن أن يكون أميناً بالفعل؛ ذلك أنه لا يمكن أن يحدث التطابق الكامل بين النص الأصلي بلغته الأولى وترجمته إلى لغة أخرى، بصرف النظر عن قدرة المُترجم. والتطابق إجمالا ليس مطلوبا في الترجمة خصوصا إذا ما كان النص نصاً شعريا، لأن الشعر يعتمد على إيقاع وصورة وشفافية تمتلك خصوصيتها في لغته الأولى. أما الترجمة فهي محاولة للاقتراب من ذلك كله، ولكن في إطار خصوصية اللغة المنقول إليها. إذن، نحن لسنا في صدى التطابق عند الترجمة الأدبية والشعرية على وجه الخصوص بقدر ما نحن حيال اقتراب ما بنسبة ما.[2]

هل الترجمة وفية؟

يوجه جل القراء والنقاد، وحتى المُترجمين نقدهم للترجمة بتُهمة عدم الوفاء للنص الأصل، وعدم الوعي بأن الترجمة فعل مُركب من القراءة والكتابة، ويصف الناقد المغربي عبد اللطيف السخيري في حديثه للجزيرة نت هذه "الخيانة" في جانبها القدحي بغياب الوعي بأن الترجمة ليست فعلا ذاتيا فحسب، وإنما هي فعل ثقافي يتجاوز الذات إلى الحضارة المُتقبلة برُمَّتها. ويضيف أن الانتقال إلى الكتابة يُعدّ أكبر عائق أمام المُترجم غير المُتمرس، إضافة إلى عدم اهتمام بعض المُترجمين بالسياقات الثقافية والاجتماعية الحافة بالنص المُراد ترجمته. في المُقابل، يقول الأديب والمُترجم محمود عبد الغني: إن هذه التُهمة أصبحت قديمة، ولم تعد مُقنعة لتطور الدراسات اللسانية واللغوية والنفسية والترجمة، مُبرزا أن "الترجمة جميلة خائنة" وأن الكل يتحدثون عن الترجمات الرديئة "الخائنة"، وداعيا إلى مدح الترجمة في ظل وجود ترجمات جيدة وناجحة.[3]


ديفيد بيلوس

كما يرى الكاتب اليمني محمد جميح أنَّ «الخيانة إذن جميلة في ترجمة النصوص الإبداعية؛ لأنها تعني محاولة المُترجم التحرر من القيــود التي يمكن أن تجعل نصه في اللغة الثانيـــة يبدو أقل جمالاً من النص في اللغة الأولى، ولكن الخيانة «قبيحة» في ترجمة النصوص السياسية والقانونية، لأنها تؤشر إلى محاولات المُترجم تحريف المعاني والدلالات في النص الأصلي بما يتلاءم مع التوجهات السياسية للمُترجم، أو للناطقين باللغة المُترجم إليها».

1 -أتلك سمكة في أذنك؟ الترجمة ومعنى كل شيء. ديفيد بيلوس ترجمة أمجد نجم الزيدي.

2 - الترجمة هل هي خيانة للنص الأصلي؟. عزيزة علي. جريدة الغد. 25-07-2011.

3 -خيانة النص أم الوفاء للثقافة؟ الترجمة الأدبية وسؤال المعنى والإمتاع. الجزيرة نت.

أدب

الترجمة وسؤال الخيانة والإخلاص للنصّ الأصلي



فادي أبو ديب

سوريا/ السويد

لعلّ التساؤل حول مدى إخلاص أو خيانة النص المُترجّم للنصّ الأصلي هو واحد من أكثر الأسئلة انتشاراً وتحدّياً للمُترجِم. والسؤال عن "الخيانة" في هذا المضمار هو سؤال أخلاقيّ بالدرجة الأولى، وإن كان في مضمونه يشتمل على مسائل تقنية مُختلفة. وفي ثقافة أخلاقية بالدرجة الأولى يكتسب سؤال كهذا أبعاداً مُطلقة تُفضي إلى رغبة مُلحّة بالعثور على إجابة مُقتضبة ومُختصرة وواضحة بنعم أو لا. وكما في كثيرٍ من الأسئلة الأخلاقية يبقى الأمر عرضةً للتسرّع والاختزال وإطلاق الأحكام الفضفاضة؛ بسبب تجريد المسألة إلى مجموعة من المفاهيم المُجرَّدة بدلا من النظر إليها في سياقها التاريخي والثقافي والوظيفي. ولكن الأسئلة الأخلاقية ليست وليدة الفراغ؛ لذلك فالإجابة عليها لا يمكن أن تكون أيضاً في فراغ مُنعزل بل وفق سياقات ملموسة. وبمعنى آخر، فبدلا من محاولة الإجابة عن السؤال المطروح حول خيانة أو إخلاص نص للنصّ الأصليّ، يمكن طرح عدة أسئلة أكثر دقّة وتساعد على الإجابة بشكل أكثر فائدة. بعض هذه الأسئلة المُهمة على سبيل المثال: متى تمت ترجمة النص المعني؟ ما هو غرض هذه الترجمة؟ ومن هو الجمهور المقصود بها؟ فكلّ عمل أدبيّ له غاية أو غايات، واعية أو غير واعية تماماً، ولكلّ نصّ أدبيّ أو علميّ أو غير هذا وذاك (بما في ذلك النصّ المُترجم) جمهور يتوجّه إليه الكاتب ضمناً، سواء أفكّر فيه بشكل قصديّ أم بقي مُضمراً في ذهنه مُشكّلاً الدافع للكتابة.

وفق هذه الاعتبارات تنقض كلير-إيلين لافينيه فرضية سوزان سارسِفيك (أو شارتشِفيتش) التي تعتبر أنّه يمكن تقسيم تاريخ الترجمة إلى مراحل تمتدّ من الحرفية الصارمة إلى نماذج أكثر ديناميكية وحريّة. وهي تعتبر أنّ هذا التقسيم غير واقعيّ وغير مُبرهن تاريخياً، لأنّ الدراسة الدقيقة والعميقة للأثر التاريخيّ المُتوافر اليوم يشير إلى أنّ طريقة الترجمة يعتمد بشكل كبير على الغرض منها. وتعتقد لافينيه بأنّ "فعل الترجمة مُرتبط بشكل وثيق بهدف المُترجم من الترجمة، وبالفترة الزمنية

التي تتم فيها ترجمة النص، بالإضافة إلى الثقافة القانونية التي يجري نقل النص وترجمته إليها، وليس بالمكانة السلطوية الممنوحة للنص الأصلي."[1]

وهي تُقدّم على ذلك مثالاً يتعلّق بترجمة بعض النصوص القانونية الرومانية القديمة المُسمّاة "مجموعة القوانين المدنية" Corpus Iuris Civilis التي كانت تُعتَبَر بمثابة النصوص المُقدّسة في الامبراطورية البيزنطية وفي أوروبا الغربية في مرحلة لاحقة. وتُلاحظ لافينيهِ أنّ ترجمة ريتشارد دانبو Richard d'Annebaut لأحد هذه النصوص، في القرن الثالث عشر، تمّت، أولاً، على شكل شعرٍ موزون، وكانت الهدف من ترجمتها من ناحية أخرى تعليم أحد الأولاد، وأنّه "يأمل أنّ [هذه الترجمة] سوف تساعده ليتعلّم اللاتينية ويفهمها."[2] وتعلّق لافينيهِ على هذه الواقعة بأنّه، وعلى عكس الافتراض أنّ الترجمة في ذلك الزمن كانت حرفية صارمة، بأنّه "من المنطقي أن نفترض أنّ "دانبو" قد ترجم النص لأسباب تربوية، وأنّه يرى ترجمته كأداة تربوية...[وأنه] بالتالي من المرجَّح أنّ دانبو كيّف تقنياته واستراتيجياته في الترجمة لتتوافق مع الهدف الذي يقول إنه يسعى إليه."[3]

بشكل مُشابه، يمكن التساؤل حول جدوى ترجمة نصّ يستعمل مُفردة "الثلج" إلى مُجتمع لم يرَ الثلج في حياته ولن يراه، في زمن يسبق اختراع آلات التصوير والتسجيل والبثّ وقبل توافر إمكانيات السّفر الطويل لمُعظم الناس. فهل من "الخيانة" استعمال بياض جوز الهند أو القطن أو أيّ مادة بيضاء متوافرة في البيئة لنقل الفكرة، حتى لو كان المنقول نصّاً دينياً؟ الإجابة على سؤال كهذا يخرج من حيّز الترجمة ويدخل في مسألة أخرى لا يمكن التطرّق إليها حالياً، وهي مسألة الصفة المنسوبة للنصوص وكيفية التعامل معها بناءً على هذه الصفة. ولكن ما يمكن قوله الآن باختصار هو أنّ الأمر يتعلّق، إذن، بالزمن والجمهور والغرض من



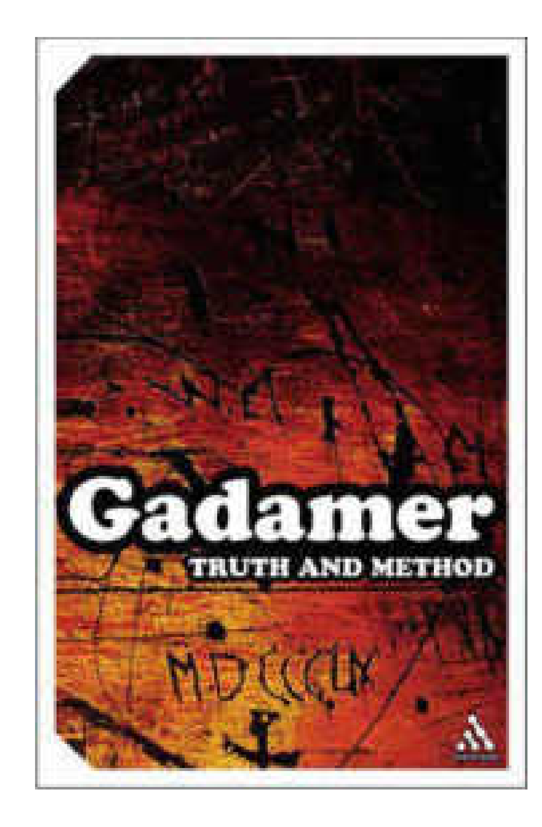
الترجمة إذا ما كان نقل النصّ يتم لأنّه قيّم بمُفرداته نفسها أم بمضمونه التي قد يكون من المُمكن إيصالها بمُفردات أو تشبيهات أخرى.

بالإضافة إلى الأسئلة المُتعلّقة بغاية الترجمة وزمنها وجمهورها، هناك أيضاً سؤال مُرتبط بالجوانب السابقة، ولكنه يشكّل لوحده نقطة تستدعي التركيز المُضاعَف، ألا وهو سؤال التوقّعات؛ فالسؤال الأخلاقي المطروح بدايةً لا يمكن الإجابة عنه من دون أخذ التوقّعات من ترجمته بعين الاعتبار- ليس توقّعات الجمهور المُتلقّي فحسب، ولكن توقّعات الثقافة المُحيطة بنصّ مُعيّن وترجمة مُعينة؛ فإذا كان النصّ "مُقدّساً"، سواء أبالمعنى التقليدي للتقديس المُتعلق بالنصوص الدينية أم بالنصوص التي تُعتَبَر على قدر كبير من الأهمية كالنصوص الدينية، ونصوص قوانين العقوبات ونصوص القانون الدولي، فإنّ المتوقَّع من ترجمته غالباً أن تكون شديدة الدقة والحرفية (إذا صحّ التعبير)، لأنّ الترجمة هنا وسيلة لغايات أخرى أكثر خطورة ومصيريّة بالنسبة للجمهور المُتلقّي وللأجيال التالية، في حين أنّ ترجمة قصة للأطفال لن يتم النظر إليها على الأرجح وفق المنظور السابق، وبالتالي سيكون مجال الحرية فيها أكبر من دون التساؤل عن "خيانة" النص الأصلي أو "الإخلاص" له.

إنّ الخيانة والإخلاص مفهومان مُرتبطان بشكل وثيق بما هو مُتّفق عليه بين أطراف العلاقة وما هو مُتوقَّع من قبل طرف واحد على الأقل فيها. وهذا لا يعني بطبيعة الحال أنّ على المُترجم أن يخضع للتوقّعات ويسلّم بها بصورة مُطلقة، فالترجمة في نهاية الأمر حِرفة لها قوانينها التقنية من جهة كما أنّها

هانس جورج جادمار

عملٌ إبداعيّ وتفسيريّ (بمعنى من المعاني) من جهة أخرى، وبالتالي لا يمكن أن تخضع لتوقّعات جمهور ما أو سُلطة مُعيّنة، لأنّ هذا يعني إخضاع التقنيّ والإبداعيّ لما هو عُرفيّ وسياسيّ؛ فالجانب الإبداعي/ الخَلقيّ جزء لا يتجزّأ من عمل الترجمة، وليس خياراً يمكن إهماله، فالترجمة هي "بالضرورة إعادة خلق للنصّ تقوده كيفيّة فهم المُترجِم لما يقوله [هذا النصّ]" كما يقول غادامر،[4] وهو الذي يعتبر أنّ وظيفة المُفسّر والمُترجِم هي في الأساس واحدة.[5] و"سؤال الخيانة والإخلاص" يقوم، إذن، على افتراض مُسبق بأنّ للنصّ معنى أصليّ واحد، وبالتالي ينبغي على الترجمة أن تعيد تمثيل هذا الجسم اللغوي الذي يحتوي على هذا المعنى الواحد بأدقّ تمثيل مُمكن، وأي خروج عن هذا التمثيل الدقيق للمعنى الواحد يتحوّل إلى "خيانة". وهذه نظرة دينية مُحافظة بمعنى ما، وتتحدّاها بقوّة نظريات القراءة الحديثة، مثل نظرية التلقّي واستجابة القارئ وغيرها من النظريات المُعاصرة التي ترى في القارئ (والمُترجم بطبيعة الحال) مُشاركاً في إبداع العمل. وهذه أيضاً نظرة الفيلسوف الألماني فريدريش شلايرماخر، مُؤسس



علم الهرمنوطيقا، حيث يركز في مُحاضرته الشهيرة عن الترجمة عام 1813م على أنّ الترجمة هي موضوع للتفسير النصّيّ.[6] وبحسب شلايرماخر فهناك منهجيتان للترجمة ولجعل القارئ المحلّيّ يفهم المُؤلف الأجنبيّ: "إمّا ان يترك المُترجمُ المُؤلِفَ بسلام، بقدر الإمكان، ويأتي بالقارئ إليه؛ أو أن يترك القارئ بسلام، بقدر الإمكان، ويحرّك المُؤلّف في اتجاهه."[7] وقد فضّل شلايرماخر نفسه الخيار الأول، أي ما يسمّى في التراث الأكاديمي بـ"الأَجْنَبَة" أو "التغريب" Foreignization، في مُقابل الخيار الثاني وهو "المسايقة المحلية" أو "التوطين" Domestication، مع الأخذ بعين الاعتبار أنّ قارئ هذا النوع من التراجم سيكون دائماً من النخبة المُتعلّمة المُثقفة، وأنّه مهما كان النص مُحافظاً على هويته الأجنبية فإنه، بحسب شلايرماخر، لا يمكنه أن يهرب من "هرمية القيم الثقافية الموروثة في اللغة الهدف [أي لغة الترجمة]."[8] ولكن هذه النظرة التي كان يمتلكها شلايرماخر وغيره من الرومانسيين الألمان كانت أيضاً محكومة بالشعور القومي الألماني في مواجهة الهيمنة الفرنسية ومنهجها



فريدريك شولماخر

كلير هيلين لافجين

الثقافي في الترجمة، والذي يقوم بحسب خصومها الألمان على التوطين المحلّية وبالتالي استعمال القوالب اللغوية الفرنسية الكلاسيكية، الأمر الذي جعل هؤلاء الألمان يعتبرون أنّ فرنسا لم تترجم كتاباً في حياتها![9]

لكن كما هو واضح فإنّ هذه النظرة الرومانسية الألمانية للترجمة هي أيضاً محكومة بسياقها التاريخي السياسي والثقافي في أواخر القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر؛ فالمُفاضلة بين المنهجين السابقين كان محكوماً بهذه المُنافسة القومية بين الألمان والفرنسيين، وليس فقط بمُلاحظات تقنية موضوعية تتعلّق بالأمانة للنص الأصلي، كما تتعلّق بالهدف المُراد من الترجمة وهيئة الأدب المدوّن باللغة الألمانية.

مع ذلك لا يمكن للمُترجم أن يهرب تماماً من حقيقة أنّ الإجابة على "سؤال الخيانة والإخلاص" تحمل جانباً عُرفياً وسياسياً مُهمّا أيضاً. هذه المواجهة الحتمية مع السؤال، وخاصة في الأوساط الأكثر تقليدية حيث تكون التوقّعات مُرتبطة بقناعات دينية أو قانونية مُعيّنة، يمكن أن تجد حلولاً تقنية محضة مثل بعض الإضافات التنسيقية المُتعلّقة بصناعة النشر والطباعة والإعلان، كمُقدّمة المُترجم التي يفضّل الكثير من المُترجمين و/ أو دور النشر إيرادها في الكتب المُترجمة، بالإضافة إلى الحواشي الإيضاحية والتعليقات الشبيهة والإعلانات الصحفية وغير ذلك.[10]

فالترجمة في العصر الحديث ليست مُجرّد مُبادرة فردية من كاتب أو مُترجم أو أديب لنقل عمل ما من لغة إلى أخرى، بل هي صناعة مُتكاملة- إن صحّ التعبير- وتدخل في كثير من الأحيان في نطاق المُبادرات الوطنية والأهلية الكبرى، المحدّدة السياق والهدف (إذا تجاوزنا الآن عن مسألة الترجمة بغرض الربح فقط)، وبذلك تكون دور النشر المُنتجة لها، والصحافة الجادّة المروّجة والمُمهّدة والمُعقّبة على هذا الإنتاج، جزءاً لا يتجزأ من الناحية العملية والواقعية من العمل المُترجَم، ويبقى لهما الدور الأبرز في تقديم العملية الإبداعية والتقنية إلى الأوساط العديدة التي تهتم بهذا السؤال الأخلاقيّ الكبير وإجابته، بوصفه قناة الاتصال بين النص الأصلي والمُترجَم من جهة والوسط المُستقبِل من جهة أخرى.

1- Claire-Hélène Lavigne, ”Literalness and legal Translation: Myth and False Premises,” in Charting the Future of Translation History, ed. Paul F. Bandia & Georges L. Bastin (Ottawa: University of Ottawa Press, 2006), 146.
2-Ibid., 149.
3-Ibid., 150.
4-Hans-Georg Gadamer, Truth and Method, trans. Joel Weinsheimer & Donald G. Marshall, 2nd revised ed. (London: Sheed & Ward Ltd & the Continuum Publishing Group, 2004), 387.
5-Ibid., 389.
6-Lawrence Venuti, The Translator’s Invisibility: A History of Translation (London & New York: Routledge, 2002), 101,
7-André Lefevere (Ed. & Trans.), Translating Literature: The German Tradition from Luther to Rosenzweig (Assen: Van Gorcum, 1977), 74, quoted in ibid.
8-Venuti, 101.
9-Ibid., 107-8.
-10من الجدير بالمُلاحظة أنّ هذه المُقدمات والحواشي والتوضيحات تصبح جزءاً رئيسياً من أيّ عمل أكاديميّ جدّي، في الترجمة أو غيرها، لأنّ العمل الدقيق لا يمكن تصوّره من دون تحديد سياقه وحدوده ومحدودياته. ولهذا ففي العمل الأكاديمي تكون الإجابة عن جزء من الأسئلة الأخلاقية حاضرة في التمهيد وتقديم المنهجية والمحدوديات بالإضافة إلى اللغة المُستخدمة. والبحث الأكاديمي مثال جيّد على هذا الموضوع، لأنّ سؤال الإخلاص والخيانة يحضر بقوة فيه بما أنّه يُفترض أن يكون هذا البحث مُمثلاً لقمّة الأمانة العلمية والأكاديمية.

أدب

المُترجم: وسيط ثقافي وعلاقته بالمؤُلف وبالنص



د. محمد نصر الدين الجبالي

أستاذ ورئيس قسم اللغة الروسية

بجامعة عين شمس

مصر

يرجع تاريخ الترجمة إلى عصور قديمة مُنذ أن شرع الإنسان في البحث عن وسيلة للتواصل مع غيره. ومرت الترجمة بمراحل عديدة وصعبة من التطور بدءا من المُمارسة العملية وصولا الى مرحلة التنظير ووضع الأطر والقوانين والمبادئ التي تضبط عملية الترجمة وتضمن تحقيق أعلى قدر من التكافؤ في المعنى والفكرة والأسلوب. وبمُجرد تبلور منظومة الكتابة ظهرت على الفور الحاجة الى المُترجم التحريري، ومعه كانت أولى المحاولات لعقد مُقارنات بين اللغات المُختلفة. ولعل فك رموز حجر رشيد على يد العالم الفرنسي شامبليون كانت من أشهر المحاولة التي تمت للمُقارنة بين اللغات عبر الترجمة، وكان من نتيجتها حدوث أهم كشف في التاريخ، وقام الباحثون حينها بمُقارنة النصوص المدونة على الحجر باللغات اليونانية والقبطية والهيروغليفية، وكان ذلك إيذانا بالكشف عن تاريخ مصر القديم كاملا.

يؤكد هذا المثال على أهمية الترجمة التي لولاها لم يكن هذا التواصل ليحدث من الأساس، كما يشير الى التأثير المُتبادل بين الثقافات؛ فالترجمة كانت دوما، وستظل، الوسيلة والأداة والتجسيد التام للتواصل بين الشعوب والثقافات المُختلفة.

في العقود الأخيرة أصبح هناك تلازم بين مُصطلحي الترجمة والثقافة وحقيقة أن المُترجم لا يقوم بالنقل بين لغتين فحسب، بل إنه ينقل من ثقافة إلى أخري. وقد استُحدث لذلك مُصطلح "ترجمة الثقافات"، فلا سبيل لحل الخلافات والوصول إلى التعايش والتفاعل من دون وساطة المُترجم؛ لذا فقد أصبح دوره أكثر أهمية من قبل عندما كانت الحدود الثقافية والقومية بين الدول مُغلقة أكثر وأكثر تحديدا مما هي عليه الآن.

يعتقد الكثيرون من غير المُتخصصين في الترجمة أن المُترجم هو شخص يقوم- بمُساعدة القواميس والمعاجم المُختلفة- بنقل نص مكتوب بلغة ما إلى لغة أخري، وأنه يقوم بذلك بشكل ميكانيكي، في حين تُعد الترجمة عملية شديدة التعقيد تمر عبر مراحل كثيرة، وتتطلب شروطا ومواصفات عديدة في المُترجم؛ الأمر الذي

يصل به إلى إبداع نص جديد مُكافئ، أو يكاد أن يكون مكافئا للنص الأصلي. لذا فمن غير المُستغرب أن يعرف المُترجم الأدبي في اللغة الروسية بوصفه "مُؤلف النص المُترجم"، كما يمنح كافة الحقوق الفكرية على النص الجديد. فضلا عن أن الترجمة اليوم تشترط القيام بالكثير من إجراءات البحث والدراسة العلمية، ويمكن وصفها بكونها تجربة ثرية في البحث العلمي؛ حيث يلتزم المُترجم بشرح وتفسير الوقائع والأسماء التاريخية والنظريات والخصوصيات الثقافية للغة الأصل للتيسير على القارئ، كما أنه في كثير من الأحيان يضطر للخروج عن الترجمة للبحث في الموسوعات الأدبية أو العلمية المُتخصصة في مُختلف المجالات؛ لفهم واستيعاب ما يقصده المُؤلف.

كل هذا يتطلب من المُترجم معرفة موسوعية ومرونة في التفكير وعقلية مُستنيرة، واستعدادا لتقبل الثقافات الأخرى، ناهيك عن الملكات والقدرات في إتقان اللغتين: اللغة الأصل (التي يترجم عنها) واللغة الهدف (التي يترجم إليها) حيث يتوجب، عليه قبل كل شيء، التعرف على المكونات اللغوية والثقافية للنص، وتحليل الأسلوب واللغة والألفاظ والعبارات المُفضلة لدى المُؤلف والمُستخدمة بكثرة في الكتاب. كما يتوجب عليه التعرف على الأساليب الأدبية التي استخدمها الكاتب للتأثير في القراء. وهذه المعرفة الوافية بالنص الأصلي ومُؤلفه تتيح للمُترجم تكوين صورة مُتكاملة ومرئية للنص يحدد من خلالها المُترجم العناصر الرئيسية التي تميز العمل الأدبي وتمثل نقاط القوة فيه، وحينها فقط يمكنه الشروع في الترجمة.

كما يقوم المُترجم الجيد بتحليل شخصية المُؤلف وسيرة حياته، والأحداث التاريخية التي وقعت أثناء، أو قبيل، كتابته للعمل. فكل ذلك يمنحه القدرة على وضع إطار لعملية الترجمة؛ ما يحسن كثيرا من جودة عمل المُترجم الأدبي بشكل عام.

فالترجمة، وخاصة الترجمة الأدبية، تفترض أن يقوم المُترجم بإعادة إنتاج نص آخر، وهو أمر يمكن أن يمثل خطورة كبيرة إذا ما عجز المُترجم عن السيطرة


شامبليون

على مطامحه الخاصة في التعبير والكتابة، واستسلم لهوى النفس والرغبة في إثارة انطباعات القارئ وإبراز ذاته. فالمُترجم المُحترف هو من يمتلك القدرة على كبح جماح نفسه، وأن يستفيد بما حباه الله من موهبة لغوية في تحقيق الهدف من الترجمة وحدها. ويجب عليه ألا يحاول أن يستبدل المُؤلف بنفسه، أو أن تطغى "أنا" المُترجم على "أنا" المُؤلف؛ فحينها يفقد القارئ على الفور الإحساس بأصالة النص.

المترجم مثله مثل المُؤلف يقوم بفعل إبداعي؛ لذا فهناك قدر من التفرد بطبيعة الحال، ولا يمكن إنكار ذلك، ولكن من المُفترض أن يسعى جاهدا لتقليصه للحد الأدنى؛ حتى يتمكن، بشكل أقرب إلى الكمال، من نقل خصائص وسمات النص الأصلي. ويتوجب عليه ألا يسعى لأن يصل بالنص الأصلي إلى الكمال من خلال الترجمة، بمعنى أن يصحح أو يصوب ما صاب الأصل من هنات أو ضعف في التعبير

الخ.

هناك من يعتقد باستحالة تحقيق الترجمة المثالية، أو أن يتمكن المُترجم من التخلي عن ذاته، ولكن يمكن الاختلاف مع هذا الطرح؛ فالمُترجم الذي يلتزم بالوفاء للنص والمُؤلف ويحرص على أن يكون أمينا معهما، قدر جهده، يمكن أن يحقق الهدف الأسمى من الترجمة.

لا شك أنه في سبيل ذلك يواجه المُترجم الكثير من الصعوبات، أولها أنه مطالب بالوفاء للنص الأصلي بشكل كامل، وأن يترجم هذا النص أولا في داخل لغته، بمعنى أن يقوم على تفسير ما يراه المُؤلف من وراء النص والعبارات التي يسبكها، ثم تأتي المرحلة الثانية عندما ينقل النص من لغة إلى لغة أخرى، ويبدع نصا جديدا تتوافر فيه العناصر والسمات الأدبية والفنية التي تتفق وقواعد وتقاليد والثقافة الهدف. ولتحقيق ذلك يتوجب عليه أن يقوم بالقراءة المُتفحصة للنص الأصلي، والقيام

بتحليل مُفصل وشامل له- من المنظور الأدبي والفني والنقدي وفي النهاية من منظوره كمُترجم.
لا نقصد بالنص هنا الجمل والعبارات والألفاظ فقط، بل هو الفكرة التي يطرحها المُؤلف والتي تعبر عن آماله وانفعالاته ورؤاه ثم أدواته الإبداعية التي يستخدمها. هو أيضا يلتزم بنقل روح النص ومذاقه التاريخي والثقافي المُرتبط بتاريخ إنتاج النص والسياق التاريخي للألفاظ والعبارات التي يمكن أن يكون لها دلالات مُختلفة في الزمن الذي كُتبت فيه عما هو عليه الأمر في زمن الترجمة، وهنا تكمن براعة المُترجم في إدراك هذا الأمر، والبحث والتحليل لبيان معنى اللفظة في حينها والمقصود منها؛ لأن ذلك يمكن أن يوجه المُترجم في اتجاه غير صحيح، وبالتالي يُشكل تصورا مغلوطا عن النص والثقافة ككل.
قد واجهنا هذه المُشكلة حين أقدمنا على إعادة ترجمة أحد روائع الأديب الروسي الكبير فيودور دوستويفسكي، ولعل ذلك تحديدا كان سببا في قيامنا بإعادة ترجمة رواية "الآخر" التي تُرجمت بأسماء وعناوين مُختلفة غير صحيحة: "الشبيه"، "المثل"، " المزدوج"، " القرين"، وغيرها؛ وذلك بسبب عدم إدراك السياق الزمني والتاريخي للفظة العنوان والتي كانت تُستخدم في النصف الأول من القرن التاسع عشر في روسيا بمعنى "الآخر" أو "الأنا الأخرى"، " الأنا البديلة"، " الذات البديلة". ونرى أن السبب في عدم دقتها يرجع إلى الاعتماد على الترجمة الوسيطة سواء الإنجليزية، أو الفرنسية التي ترجمت العنوان على النحو التالي "The double".
لكن، بالعودة إلى معنى الكلمة العنوان في المعاجم اللغوية الروسية، ووضعا في الاعتبار السياق الزمني الذي استُخدمت فيه من قبل الكاتب، يتضح لنا أن هذه الكلمة قد استُخدمت للمرة الأولى في اللغة الروسية عام 1829م، وهي ليست روسية الأصل؛ حيث يوجد باللغة الروسية كلمة مُرادفة لها تماما هي стень والتي تعني "الأنا الأخرى"، أو تلك "الأنا التي في المرآة"، أو "الذات البديلة"، أو "الذات الأخرى". وهو المعني الذي يوافق من وجهة نظرنا الترجمة السليمة للعنوان.
المعروف أن الكلمة التي استخدمها فيودور دوستويفسكي قد أُدرجت في اللغة الروسية في العشرينيات من القرن التاسع عشر، وقد كتب الناقد أ. سيموف في عام 1829م أن هذه اللفظة تعني ذلك الشخص الذي نراه في المرآة حينما ننظر إلى أنفسنا. ومن هذا المنطق فإن هذه الشخصية ليست شبيهه بالبطل أو مثيلا له، بل هي على العكس ربما على النقيض منه. إنها كما اقترحنا في عنوان الرواية "الآخر"، "الأنا الأخرى"، أو "Alter ego" وصدرت الترجمة في الستينيات من القرن العشرين وكان العنوان قد اكتسب معنى جديدا وقام المُترجم بنقل المعني وفق زمنه لا زمن المُؤلف.
هذا الخطأ يقع فيه الكثيرون، ونرى أنه من المُهم العودة إلى زمن العمل الأصلي ومُعايشته، والبحث في معاني الألفاظ، ودراسة السياق التاريخي والثقافي؛ لأنه من دون ذلك يمكن أن ينحرف المُترجم والنص بشكل كبير عن هدف ورساله المُؤلف من كتابه؛ وبالتالي تشويه الفكرة وطرح رؤية مغلوطة عن العمل ومُؤلفه وعن الثقافة ككل.
ذكر الناقد الروسي الشهير فيساريون بيلينسكي قبل ما يقرب من مئتي عام أن هناك قاعدة واحده في الترجمة الأدبية ألا وهي نقل روح النص المُترجم. ولكي تتمكن من ذلك يجب أن تُولد فنانا. ولا تسمح الترجمة الأدبية بأي نوع من الإضافات، أو التعديلات، أو الاختصارات. ولو كانت هناك نواقص أو عيوب في النص الأصلي يجب أن تُنقل في الترجمة كما هي؛ فهدف الترجمة هو نقل النص لهؤلاء الذين لا يتقنون لغته، ومنحهم وسيلة وإمكانية وقدرة على الاستمتاع به والحُكم عليه. هكذا اعتقد بيلينسكي قبل مئتي عام.
هناك دوافع عديدة للتأثير المُتعمد أو العفوي


فيودور دوستويفسكي

لشخصية المُترجم على الترجمة. فعلى سبيل المثال كان للرؤى الفكرية والدينية والسياسية دوما تأثير على جودة الترجمات. ويمكن القول: إنه لا يمكن استبعاد شخصية المُترجم من عمليه الترجمة؛ لسبب بسيط هو أنه لا يمكن إنتاج ترجمة جيدة ما لم يصاحب ذلك اهتمام كبير وخاص، وربما مُعاناة من قبل المُترجم، فالمُترجم شاء أم أبى يعاني ويعايش ما يكتبه وهو يترجم عن المؤلف ويمنح النص من مشاعره وتجاربه وخبراته الحياتية. لذا فالقول بأن المُترجم ما هو إلا قناة اتصال بين المُؤلف والقارئ تنقل ما يقوله الأول للثاني من دون أي تحريف أو نواقص سيبقى أمرا يفتقد كثيرا إلى الصواب.

في المُقابل فالقارئ لا يعنيه شخص المُترجم، بل ما يعنيه هو شخصية المُؤلف فحسب. والمُترجم هو إنسان في النهاية، ويمكن أن يستعصي عليه فهم الأشياء التي قصدها المُؤلف؛ لذا فإنه، وأثناء الترجمة يمكن أن يفقد المُترجم المعنى المراد. وبالتالي لن يكون بمقدور القراء معرفة ما الذي يقصده الكاتب خاصة إذا لم يكن باستطاعتهم فهم اللغة الأصل.

هنا يتوجب على المُترجم أن يلم بالسياق الثقافي، وخصوصيات عقلية وطريقة تفكير المُجتمع الذي ينقل ثقافته أو تراثه؛ وذلك لكي يفهم المعاني الحقيقية للعبارات والتعابير ويستوعب ما وراء النص. كما أن شخصية المُترجم يجب أن تكون مُنفتحة على الثقافات الأخرى.

هكذا يلعب المُترجم دور الوسيط الثقافي، وحلقة الوصل بين الثقافات المُختلفة. فهو لا يقوم بدور لغوي فحسب، بل وثقافي أيضا، ولا يمكن الفصل بين المسارين اللغوي والثقافي، فاللغة ما هي إلا تعبير عن الواقع الثقافي للأمة أو الشعب.

غير أن دور المُترجم في التواصل الثقافي أكثر اتساعا من مُجرد كونه وسيطا لغويا وثقافيا. وكما ذكرنا سابقا أحيانا ما يتوجب عليه قبل الشروع في الترجمة القيام بترجمة النص داخل لغته أولا. وكثيرا ما تظهر مواقف يلجأ فيها المُتحدث إلى تفسير ما يقول بعبارات مُرادفة. فهناك الترجمة داخل اللغة الواحدة. واللغة العربية لغة ثرية للغاية، وفي كثير من الأحيان يتوجب بذل جهد جهيد لفهم النص وتفسيره لغويا خاصة النصوص القديمة والشعرية التي يصعب على القارئ العربي فهمها.

فمن بين المواقف التي واجهتنا أثناء الترجمة وتطلبت مشقة السفر للقاء المُؤلف؛ لمحاولة فهم "أو ترجمة" النص أولا إلى اللغة العربية ومن ثم الترجمة إلى اللغة الروسية كانت الفقرة التي وردت في الفصل الأول من رواية "عزازيل" للأديب المصري يوسف زيدان ويقول فيها: "البدايات مُتداخلة ومُحتشدة برأسي. ولعل البدايات ما هي إلا محض أوهام نعتقدها. فالبداية والنهاية، إنما يكونان فقط في الخط المُستقيم. ولا خطوط مُستقيمة إلا في أوهامنا، أو في الوريقات التي نسطر فيها ما نتوهمه. أما في الحياة وفي الكون كله، فكل شئ دائري يعود إلى ما منه بدأ، ويتداخل مع ما به اتصل. فليس ثمة بداية ولا نهاية على الحقيقة، وما ثم إلا التوالي الذي لا ينقطع، فلا ينقطع في الكون اتصال، ولا ينفصم التداخل، ولا يكف التفريع، ولا الملء، ولا التفريغ، الأمر الواحد يتوالى اتصاله، فتتسع دائرته لتتداخل مع الأمر الآخر، وتتفرع عنهما دائرة جديدة تتداخل بدورها مع بقية الدوائر. فتمتلئ الحياة، بأن تكتمل دائرتها، فتفرغ عند انتهائنا بالموت، لنعود إلى ما منه ابتدأنا".

كانت هذه العبارة الفلسفية الثرية سببا في زيارة خاصة للدكتور زيدان، ولقاء معه في مقر مكتبة الاسكندرية على شاطئ المتوسط. وبعد قضاء يوم كامل ذهابا وإيابا من القاهرة إلى الإسكندرية، والعودة عدت سعيدا بعد أن تمكنت من فهم مقصده. وهكذا يوم كامل في ترجمة عبارة. ولو لم أفعل لكان ذلك خيانة للنص بلا شك. وتكمن الصعوبة عندما لا تتوفر إمكانية التواصل مع المُؤلف سواء بسبب وفاته، أو تعذر ذلك لأي سبب. لا شك أن التواصل مع المُؤلف يساعد كثيرا المُترجم في تذليل مثل هذه الصعوبات، ويحقق أكبر قدر من المصداقية في الترجمة.

فعندما يجهل المُترجم، أو يعجز عن استيعاب السياق التاريخي والثقافي للنص الأصلي؛ فإنه يقضي على الهدف من الترجمة، وعوضا عن بناء جسر تواصل جديد فإنه يدمر جسورا. وحينها يفتقد القارئ القدرة والإمكانية لتكوين تصور صادق صحيح عن النص الأصلي، وبالتالي عن الثقافة الأخرى.


فيساريون بيلينسكي

هكذا نخلص إلى أن المُترجم يقوم بدور الوسيط الثقافي وحلقة وصل أساسية في إرساء التعايش والتفاعل بين الثقافات، وأنه عليه الالتزام بالوفاء للمُؤلف والنص، وأن يتجرد من الأنانية وحب الذات، وألا يتحول إلى منافس للمُؤلف، بل الأحرى أن يكون مثل مُخرج العمل الفني الذي يبذل كل الجهد حتى يخرج العمل بالشكل الأمثل، فيما يبقى هو بعيدا أو خلف الستار. وفي حال لم يلتزم بذلك فقد وقع في جُرم كبير، وخان المُؤلف والنص، وأساء للثقافة التي ينقل عنها، وضلل الثقافة التي ينقل إليها. ومن هنا تكون مُهمة المُترجم ورسالته على قدر كبير من الأهمية والمسؤولية في ذات الوقت.

أدب

«المُترجم خائن»: أصل الحكاية



معاوية عبد المجيد

سوريا/ فرنسا

ما زال تعبير «المُترجم خائن» يشغل عناوين مُعظم النقاشات التي تتطرَّق إلى الترجمة، وتتناولها بصرف النظر عن أسباب تلك النقاشات ونتائجها. يرد التعبير وأشباهه على لسان كثيرٍ من العارفين في أمور الترجمة وغير العارفين على حدٍّ سواء، ويتمحور حول عددٍ لا يُستهان به من أبحاث الدارسين. وقد يستشهد به مُفكِّرٌ معروف، أو روائيٌّ، أو قارئٌ، أو فيلسوف، في الشرق كما في الغرب، إلى يومنا هذا. ويتعامل أكثرنا معه على أنّه حقيقةٌ ساطعة، لا مفرَّ من الانطلاق منها، ولا مناص من التوصُّل إليها، وذلك كلَّما حاولنا أن نتأمّل في ترجماتٍ معيّنة، أو أردنا أن نحكم على جدارة مُترجمٍ مّا. وفي المُقابل، يجد أغلب المُترجمين الحاليّين أنفسهم مُضطّرين إلى خوض سجالٍ للدفاع عن عملهم حيال ما يرونها تهمةً، وتبرئة خياراتهم في اللجوء إلى طريقةٍ بعينها من دون أخرى، والاحتماء بمفاهيم مُكرَّسة تُبالغ في إعلاء شأن المُترجم وتصنِّف مُهنته بمصاف المهن البشريّة الأنبل والأكرم، حتّى إنّها لا تدخِّر المجاز والأسطورة في سبيلها هذا، من قبيل: «الترجمة جسرٌ بين الحضارات، مُنذ انهيار برج بابل». فمن أين أتى ذلك التعبير؟ وما الذي جعل النخبة والعامّة تستمرئ استخدامه؟ ما أصله، وهل له جذورٌ لغويّة واشتقاقيّة؟ أسئلةٌ مشروعة سنحاول الإجابة عليها بالتعمُّق في مسارٍ تاريخيٍّ قد يكشف لنا عن مظاهر ثقافيّة وأبعاد علميّة.

تماشيًا مع روح العصر:

إبّان عصر الحداثة، انفتح العرب كغيرهم من الشعوب على القارّة الأوروبيّة، واستقوا منها العلوم والمعارف حتّى توطَّدت لديهم؛ لتصبح جزءًا من ثقافتهم المحلّيّة. وتسرَّبت مفاهيم تخصُّ الترجمة بطبيعة الحال، من بينها تعبير «الجميلات الخائنات».

يعود هذا التعبير إلى القرن السابع عشر، حينما تهكَّمَ الشاعر والفقيه اللغويّ الفرنسيّ جيل ميناج على طريقة المُترجم نيكولا بيرو دابلانكور بترجمة أعمال لوقيانوس الإغريقيّ، قائلًا: «تُذكِّرني بامرأةٍ أُغرِمتُ بها

في مدينة تور، كانت جميلة لكنّها خائنة»[1]. وهكذا شاع هذا التعبير «Belles in-fidèles»، الساخر في طبيعته، للإشارة إلى الترجمات التي رغم جمالها لا تتّسم بالوفاء للنصّ الأصل[2]. كان القرن السابع عشر يشهد في تلك الفترة صعودًا للحركة الكلاسيكيّة الفرنسيّة، وتزايدًا لافتًا بالاهتمام بالآداب القديمة: لذا ارتأى تيّارٌ من المُترجمين– دابلانكور أبرزهم– نقل الأعمال الكلاسيكيّة، الإغريقيّة والرومانيّة، لجمهور تلك الحقبة الذي لم يكن على اطلاع كافٍ على الثقافة الكلاسيكيّة رغم تلهُّفه لها؛ فأقبل القارئ الفرنسيّ على قراءة الكلاسيكيّات بلغةٍ فرنسيّة مُنمَّقة وبديعة، وترجمةٍ حرّة لا تجد حرجًا في تعديل النصّ الأصل وتحريفه، وإسقاط ما ورد فيه من خدشٍ للحياء، ليتلاءم مع معايير العصر الأخلاقيّة وأذواقه السائدة. اختير دابلانكور عضوًا في الأكاديميّة الفرنسيّة؛ ما جعل لآرائه وزنًا واعتبارًا[3]، ليستمرّ هذا التيّار في تماديه على أصول الترجمة فرسَّخَ منهجيَّتَهُ في ترجمة الأعمال المُعاصرة أيضًا، حتّى بات يستهدف الأسلوب الأصل نفسه: إذ صرَّحَ المُترجم بيير لو تورنيه علانيةً في مُقدّمته لترجمة خواطر ليليّة للبريطانيّ إدوارد يونغ عن نيّته «استنباط يونغ فرنسيّ من يونغ الإنجليزيّ ليستمتع به القرّاء الفرنسيّون غير المُرغمين على التساؤل ما إذا كان الكتاب الذي بين أيديهم أصليًّا أم منقولًا»[4].

بكلّ الأحوال، فإنّ علم الترجمة، من منظورٍ أكاديميّ، يترفّع عن هذا التيّار جملةً وتفصيلًا. فمثلما أنّ الوفاء لا يندرج في منظومة الاصطلاح العلميّ، كذلك عدم الوفاء بعيدٌ كلَّ البعد عن أساسيّات الترجمة المُنضبطة والدقيقة والمُؤتمنة.

نزعة وطنيّة:

على أنّ ما أوردناه آنفًا لا يُشبِع فضولنا كلّيًّا، ولا بدّ لوجود أثرٍ سابقٍ توصَّلَ الباحثون إلى تحديده في المخطوطات السالفة. وبالفعل فإنَّ كثيرًا منهم يرى أنّ تعبير ميناج «الجميلة الخائنة» مُتجذّرٌ في الخطاب الثقافيّ الفرنسيّ، فهو مبنيٌّ على التهكُّم من جهة وعلى الرنين الصوتيّ



نيكولا بيرو دابلانكور

جواشان دو بيلّيه

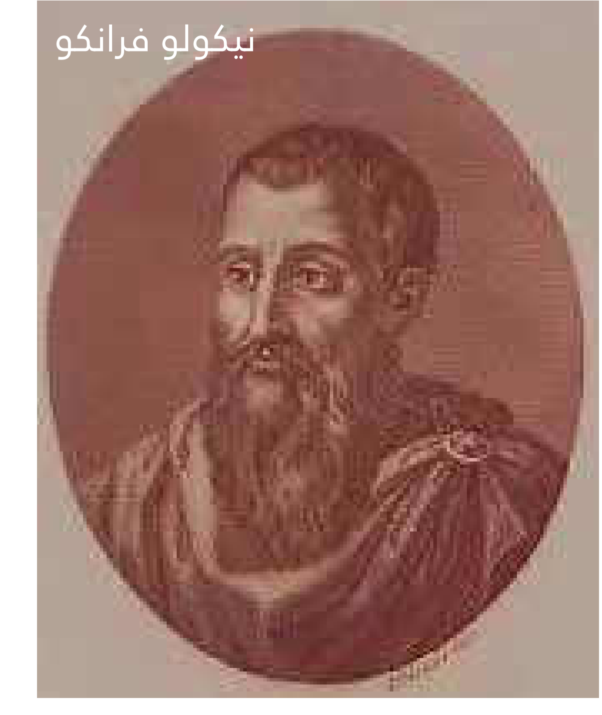


السجعيّ من جهةٍ أخرى:

[belle, infidèle]. كما أنّه لا يفسِّر بصورةٍ شاملةٍ ارتباطَ مفهوم الخيانة بالترجمة؛ ذلك أنَّ كلمة "infidèle" تعبّر عن انعدام الوفاء أو انعدام الإخلاص، أو ما هو أبسط من الخيانة بصفتها السلبيّة القصوى المُتّفق عليها.

نحن في القرن السادس عشر، إبّان مرحلةٍ تاريخيّةٍ فارقة في أوروبا، عصر النهضة الذي أعاد فيه المُثقّفون اكتشاف التراث الإغريقيّ والرومانيّ. وهي كذلك حقبة نشوء الدول الوطنيّة، التي شرعت باعتماد لغتها القوميّة الخاصّة لتوطيد هويّتها الثقافيّة والسياسيّة. الأمر الذي أدّى إلى تعزيز فكرة الأدب الوطنيّ، النابع من لغة أهل المكان الذي تهيمن عليه قوانين هذه الدولة. تأسّست في فرنسا جماعة البلياد على أيدي شعراء ونُحاة فرنسيّين كبار، أبرزهم جواشان دو بيلّيه الذي أَلَّفَ عام 1549م بيانًا بعنوان: دفاعًا عن اللغة الفرنسيّة وتبيانها. دعا فيه الشعراء الفرنسيّين إلى تعظيم لغتهم، واللجوء إلى مُفرداتٍ في لهجات فرنسيّة محلّيّة في حال تعذُّرَ الاشتقاق من لغاتٍ أخرى؛ وذلك بغية توحيد تلك اللهجات ببوتقة لغةٍ واحدة وغنيّة يُجمِعُ عليها الشعب الفرنسيّ. ولا شكَّ أنّ هذا المسعى سيُحِدث أزمةً مع الترجمة، فبقدر ما ينبغي لشعراء بلاده التعلُّم من شعراء الإغريق والرومان العظماء والاستلهام منهم، يجدر بهم الإتيان بتعابير لغويّة مُستحدثة وبليغة في الآن نفسه، ترتقي بالفرنسيّة إلى منزلة الإغريقيّة والرومانيّة: فرنسا في رأيه تحتاج إلى كُتَّابٍ خلَّاقين أكثر من احتياجها إلى مُترجمين خطَّائين[5]؛ كُتَّابٌ يستلهمون من الأقدمين مُباشرةً لا من عثرات مُترجميهم. فالترجمات لا تكفي لكمال اللسان الفرنسيّ، لأنّها من المُستحيل أن تُجاري حالة الإبداع والبلاغة التي ألهمت كتابات الأوّلين، إنّما ستُسفِرُ عن نسخة مُهجَّنة لا تفيد الفرنسيّة في تطوُّرها[6]. فالأجدى في رأيه أن يتّخذ شعراء وطنه القوالب والأوزان الكلاسيكيّة ليَنظُمُوا عليها شعرًا فرنسيًّا خالصًا وبديعًا؛ كما يشمل هذا المبدأ المواضيع الشعريّة، إلى جانب الفلسفة والعلوم أيضًا. كان يناشدهم السير على غرار الرومان في «تقليد الإغريق، والنهل من ثقافتهم، والتهامها، ثمّ هضمها جيّدًا وتحويلها إلى دمٍ نقيّ»[7].

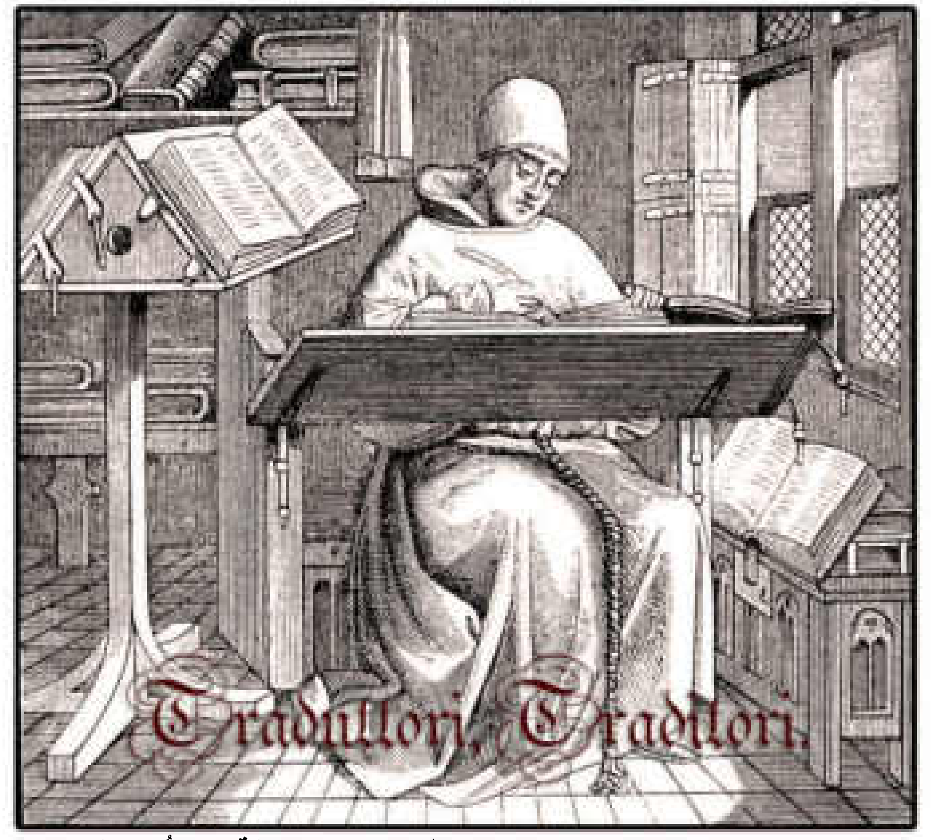
هكذا شنَّ دو بيلّيه هجومًا لاذعًا على بعض المُترجمين، ونعتهم بالخونة، ليغدو أوّل مَن دوَّنَها على صفحات كتابٍ مطبوع وموثَّق في تاريخ الأدب الفرنسيّ: «مُترجمون سيّئون، لا لترجمة الشعر: وماذا عسى أن أقول عن أولئك الذين يستحقّون فعلًا أن يُسمَّوا بالخونة بدلًا من مُترجمين، طالما أنّهم يخونون مَن يضطلعون بتقديمه، وذلك بتفريغه من أمجاده! وبالطريقة ذاتها يغوون القرّاء الجهلة، بأن يُظهِروا لهم الأبيض على أنّه أسود. أولئك الذين لكي يكسبوا لقب العلماء، يترجمون بالأجرة من لغاتٍ لم يسمعوا حتّى عن مبادئها الأولى كالعبريّة واليونانيّة. [...] كلامي ليس موجَّهًا للذين يترجمون أشهر شعراء اليونان والرومان تنفيذًا لإيعازات الأمراء والأسياد: فليس لخضوع هؤلاء لتلك الشخصيّات أيُّ عذرٍ في هذا المقام؛ إنّما قصدتُ الذين بقلوبهم المرحة يضطلعون بتلك الأمور باستخفاف. [...] لن أضيف شيئًا آخر. مَن أراد تأليف عمل جدير بالاعتبار بلغة شعبه، فليدع عنه مشقّة الترجمة، لاسيّما الشعراء، فهي مُضنية وشحيحة النفع، لا، بل أجازف بالقول: إنّها عديمة الجدوى، وتضرّ بإثراء



لغتهم، وستجلب لهم المذلّة لا المجد»[8].
مع الأخذ بالحسبان أسبقيّة دو بيلّيه وفرادة ظرفه التاريخيّ، يبدو لي شخصيًّا أنّ الفرق بين التعبيرين هو أنّ ميناج ينحاز إلى أصالة المصدر مُتهكّمًا من مُترجمين شوّهوا أفكار النصّ الأصل، في حين أنّ دو بيلّيه يستنكر ترجمات رديئة تقوّض الجهود الرامية لقيامة اللغة الهدف أساسًا.

كبرياء وهجاء:
رغم أنّ كلمة "Traîtres" هي الدالّة على "خونة" بالفرنسيّة، فإنّ دو بيلّيه تجاهلها واستخدم كلمة أقلّ شيوعًا: "Tradi-teurs". ربّما لأنّه أراد أن يُسجِّعها مع كلمة "Traducteurs"/ مُترجمون، [Traducteur, Traditeur]، الأمر الذي يسمح للتعبير بانتشارٍ أسهل. ولا بدّ أنّه استقدمها من الكلمة الإيطاليّة "Tra-ditori": ولا عجب في ذلك إذا عرفنا أنّ دو بيلّيه كان ضليعًا باللغة الإيطاليّة، وقد استقرّ في إيطاليا زمنًا من عمره القصير وكتب عن أوابدها، واستوحى دفاعه عن الفرنسيّة من نموذج سبيروني ومنهج بيمبو في دفاعهما عن العامّيّة الإيطاليّة في وجه اللاتينيّة[9]. كانت إيطاليا آنذاك منارة عصر النهضة، فلا ريب في أنّها أثّرت حقيقةً في مُعظم المُفكّرين والمُثقّفين في عموم القارّة الأوروبيّة.
في عام 1539م، أي قبل عشرة أعوام على بيان دو بيلّيه، أصدر الكاتب والشاعر الإيطاليّ نيكولو فرانكو كتابه الأوّل الرسائل العامّيّة. كان فرانكو ذكيًّا ولمَّاحًا وجسورًا وسليط اللسان، تلقّى علومه الإنسانيّة وراح يتنقّل بين مُدن إيطاليّة عدّة، وعمل في مكاتب أسيادٍ وأدباء هنا وهناك، يتكسّب بالكتابة ويعرض خدماته في نظم أشعار الهجاء لحساب زبائن معروفين في ذلك الزمان. فخلق لنفسه خصومات وعداوات، تأذّى منها جسديًّا ومعنويًّا، وجعلته يراكم الأحقاد على الضغائن بحقّ هذا وذاك. وكأنّ كلّ ما سبق لا يكفي، ألّفَ صاحبنا في روما قصائد فاحشة، دخل على إثرها الزنزانة ليتصدّر البابا بولس الرابع قائمة المكروهين لديه. فحالما أُفرِجَ عنه انضمّ إلى دسيسة من المناوئين للبابا- المتوفّى آنذاك- ونشر بحقّه قصيدة هجاء، أودت به إلى اعتقالٍ فاستجوابٍ فتعذيبٍ فمُحاكمةٍ فإدانةٍ بالسجن الذي لن يخرج منه إلّا مشنوقًا على جسر سانت أنجلو وسط روما[10].
أمّا كتابه المذكور آنفًا، فهو عبارة عن مجموعة غريبة من رسائل كتبها إلى ملوك وأمراء ونبلاء وسفراء وأساقفة وفلاسفة وأدباء، علاوةً على شخصيّات مُتخيّلة ليس لها وجود، وجمادات كالمصباح، ومثاليّات كالحسد والحبّ والشهرة؛ الشهرة التي يعترف أنّه عَبَدَها في شبابه كما لو أنّها الإله. ثمّ نجد جوابًا يرده من المصباح إيّاه! يحدّثه فيه عن أحوال البشر الذين يستنيرون به للقيام بصنائعهم السيّئة. فلا يسلم من لسانه أحد؛ يهزأ بالجميع: أثرياء وفقراء، راهبات وجنود، فلاسفة وجهلة، أدباء، شعراء، نحاة، طبّاعين، وصولًا حتّى إلى العاهرات والنجّادين، ومرورًا والحال هذه بالمُترجمين. فإذا كان يشهّر بالأطبّاء ويصفهم بأنّهم «قوّادة الموت، الذي يقبض على أخيار الناس ويستثنيهم، الأطبّاء يقتلوننا ولا يموتون، فلولا أفعالهم الإجراميّة لكفَّ الموت أيديه عنّا منذ زمن»[11]، فماذا تنتظر منه بحقّ المُترجمين! يقول له المصباح: «أرى المُترجمين، الذين يتظاهرون أمام العامّة والذين لا يعلمون، بأنّهم يعرفون حرفين ويترجمون أعمالًا من اللاتينيّة إلى اللغة العامّيّة. أراهم عندما لا يفهمون نصّ الأدباء جيّدًا ينكِّسون رؤوسهم. أراهم يتعرّقون حتّى من لحاهم الكثّة حين يبحثون عن مُفردة بسيطة ويلجأون إلى الشرّاح. ولأنّني أراهم يموتون بكلّ عذاباتهم تلك، مُنذ الساعة التي يبدأون فيها؛ ولأنّني أشفق عليهم أيّما إشفاق، لا يسعني إلّا أن أقول: يا سادتي الخونة، إن كنتم لا تجيدون صُنع شيء سوى خيانة الكتب، انصرِفوا عنها بكلّ هدوء لتتغوّطوا بلا شمعة»[12].
لئن اتّسم فرانكو بالرعونة والسوقيّة في هذا الموضع (الترجمة أشقى من التغوُّط تحت الظلام)، أبدى رهافةً في مواضع أخرى كالغرام وشغف الكتابة، وصراحةً في هموم تشغله وتقضّ مضجعه. نجده في رسالةٍ يكشف عن تخبُّطه في رؤيته للترجمة، إذ يبوح لأحد أصدقائه قائلًا: «أحببتُ الترجمة كثيرًا، على قدر ما كنتُ أمقتها. وقد اجتاحتني رغبة شرسة بترجمة شيءٍ مّا بيديَّ هاتين، لولا خشيتي من سخرية أصدقائي. [...] ولو أنّي قلّدتُ كاستليوني لازدراني مقلّدو بتراركا. ولو اتّبعتُ بوكاتشو لخرجتُ عن أعراف المُترجمين وأصبحتُ في جملة الخونة أنا أيضًا»[13].
يشترك جواشان دو بيلّيه ونيكولو فرانكو في تكبُّرهما على بعض المُترجمين أشباه المُثقّفين، الذين يتصرّفون من عندهم حيال مسائل نصّيّةٍ لا يحسنون التعامل معها، فلا هم حافظوا على عراقة الأصل، ولا أضافوا قيمةً نفيسةً تنتفع بها اللغة الهدف. أمّا الفارق فيكمن، برأيي، في أنّ فرانكو خلافًا لدو بيلّيه لم يكن قلقًا بشأن أصالة لغته، لأنّ أساساتها راسخة بفضل تحدُّرها مُباشرةً من اللاتينيّة العامّيّة، ولم تكن المسألة الوطنيّة مطروحةً بإلحاحٍ في إيطاليا حينذاك؛ إنّما كان يعدّ الترجمة مهنةً يتنطّح فيها غير المُؤهّلين، مثلما قد يحدث في مهنٍ أخرى كالطبّ على سبيل المثال لا الحصر. وعمومًا، تبقى لفرانكو الأسبقيّة في كونه أوّلَ مَن ربط بين الترجمة والخيانة، بتعبيرٍ هجائيّ، وموثّقٍ بكتاب، في تاريخ الأدب الإيطاليّ، والعالميّ برمّته.

مقولة شعبيّة وجذور لغويّة:
لم تعترض فرانكو مُشكلةٌ لسانيّة بخصوص



التعبير، فالرنين الصوتيّ السجعيّ موجودٌ باللغة الإيطاليّة، ولا داعي لاجتراحه: (Taduttori) مُترجمون؛

(Traditori) خونة. والنتيجة هي [Traduttori, Traditori]. وها نحن أمام مقولةٍ شعبيّة دارجة في إيطاليا، تقوم أساسًا على جناسٍ شبه كامل بين كلمتين، ويراد بها التهكُّم على بعض المُترجمين في حالات مُتعدّدة: فقد يكون عميلًا لقوّة احتلال يتقن اللغتين، أو قد يحنث باليمين ويحرّف ما بين يديه إذا كان ترجمانًا مُحلَّفًا، أو– وهذه هي الحالة الأعمّ– قد يخفي عجزه وإخفاقه في ترجمة جزء مُعيّن فينقله من دون تحقيق، أو يحذفه كلّيًّا للتملُّص من الرقابة.

لا شكّ أنّ مثل هذه المقولات القائمة على الجناس مُنتشرة لدى كلّ الثقافات؛ فالطرفة الشعبيّة غالبًا ما تستند إلى السجع والتقفية لإثبات حكمةٍ مّا وجعلها مأثورة ومتداولة: في سوريا يقولون "الأقارب عقارب"، "التاجر فاجر"، وإلى هنالك ممّا لا يُعدُّ ولا يحصى من تعابير مُماثلة. ولكن في حالة "المُترجم خائن" الإيطاليّة، يتشعّب الجدال ليجرفنا معه إلى جذورٍ واشتقاقاتٍ لسانيّة.

ينحدر فعل الترجمة بالإيطاليّة "Tradurre" من الفعل اللاتينيّ "Traducere" وهي كلمة مُركّبة من دمج البادئة (trans) التي تشير إلى "الجهة الأخرى، ما وراء، ما بعد"، مع كلمة (durre) التي تعني" حَمَلَ"؛ والمعنى الناتج من هذا الدمج هو "حمل شيء مّا من مكان إلى مكان، أي نقله، أو تحويله، أو اقتياده"[14].

أمّا فعل الخيانة بالإيطاليّة "Tradire" فينحدر من الفعل اللاتينيّ "Tradere" ويعني "إعطاء، منح، توريث، تسليم"، فللكلمة معانٍ تختلف بحسب السياق: قد تعني تسليم الروح إلى خالقها، وقد تعني تسليم الأموال إلى مُستحقّيها، أو تسليم الجناة إلى العدالة. وفي السياق العسكريّ تعني: تسليم المدينة المُحاصرة للعدوّ خلسةً، وتسليم السلاح. وتحيل القواميس الإيطاليّة على أشهر سياق وردت فيه الكلمة اللاتينيّة، وهو الإنجيل: «فقال له يسوع: "يا يهوذا أبِقُبلةٍ تُسَلِّمُ ابن الإنسان"؟»/«:Iesus autem dixit ei " Iuda, osculo Filium hominis tradis? "» (لوقا 22:48)[15]. فانتقل هذا المعنى إلى الإيطاليّة للدلالة على الخيانة بكافّة أشكالها، من خيانة الوطن إلى خيانة الزوجة وما في ذلك من غدر وخذلان وإحباط.

اللافت في الأمر أنّه إذا تمعنّا جيّدًا لوجدنا أنّ كلمة (تقاليد/Traditions) مُشتقّة من هذا الفعل اللاتينيّ نفسه، بمعنى: توريث العادات من جيل إلى جيل أي تناقلها بين الأجيال أي تسليمها.[16] لذا فإنّ التقاليد والخيانة في الألسن اللاتينيّة مُشتقّتان من جذرٍ لغويٍّ واحد، ومُتقاربتان من حيث المعنى المبدئيّ؛ في حين أنّ الترجمة كما رأينا هي سليلة مُفردة مُختلفة. إلّا إذا أردنا أن نغامر وأن نضع الترجمة في سياق التسليم من لغة إلى أخرى، أو التقليد بين لغة وأخرى. وبهذا الاستثناء تفقد المقولة الشعبيّة مضمونها، في رأيي، وتتحوّل إلى جملة بديهيّة لا طائل من ورائها. يحضرني ما قاله رومان جاكوبسون عن هذا التعبير الإيطاليّ الجناسيّ إذ يتهافت حين يُترجَم إلى لغة أخرى[17]، وها قد رأيناه هنا مزعزع الأركان في جذور لغته نفسها.

خاتمة معقولة:

بعد عصر التنوير والثورة الفرنسيّة، والطفرات الصناعيّة وتغيُّر المُجتمعات، تبدَّلت النظرة إلى الترجمة. فالجميلة الخائنة لم تعد مقبولة في زمنٍ كتب فيه الماركيز دو ساد رواياته الفاضحة على سبيل المثال. تغيَّرَ مزاج القرّاء بالتوازي مع التغيير الجذريّ الذي طرأ على الأخلاق والحريّات الشخصيّة، في ظلّ فلسفات صاعدة ومنظومات قيميّة مُنهارة. وتزامنًا مع الثورات العلميّة والمعرفيّة، تطوَّرت دراسات الترجمة وتراكمت الخبرات في هذا الميدان، وأصبحت الترجمة الأدبيّة تتلاقح مع الفكر والمنطق واللسانيّات والآداب المُقارنة والسيمياء وغيرها. كما ساعدت التكنولوجيا في تكثيف الجهود المبذولة في البحوث والتحقيقات، وتعميق التواصل بين الجامعات ومراكز الدراسات في العالم، بحيث ينمو علم الترجمة ويتّسع مداه. كلُّ هذه العوامل أثَّرت في الترجمة إذ هدمت مفهوم الخيانة بصفتها الحتميّة. وقد برزت في القرن العشرين وحدَه أسماء لامعة قدَّمت إضافات وإسهامات عظيمة في المجال. وما لبثت تحاجج في مسألة الصعوبة في ترجمة الأدب، واستحالة ترجمة الشعر، وخيانة النصّ الأصل، حتّى استطاعت أن تخلص إلى مفاهيم جديدة وعصريّة ودقيقة: ناقش رومان جاكوبسون «المظاهر اللسانيّة للترجمة» وأنواع الترجمة بحسب الدلائل اللغويّة

ونظام الرموز المعجميّ، وجاء لورنس ڤينوتي بنظريّة «خفاء المُترجم»، وطوّر أمبرتو إيكو فكرة «التفاوض» لتحديد مستويات الخسارة المُحتملة في عمليّة الترجمة، ولا ننسى جهود هولمز وستاينر ولادميرال وغيرهم كثر في توطيد تقنيّات وتطبيقات اقترحت حلولًا عمليّة لمُشكلات حقيقيّة.

كما شهد العالم العربيّ تطوُّرًا مُشابهًا تقريبًا، إذ استفاق العرب في عصر الحداثة على فجوةٍ هائلة تفصلهم عن العالم، وبدأوا ببذل مساعٍ حثيثة في دراسة النظريّات والانغماس في فعل الترجمة نفسه. فانتقلوا من حقبةٍ يترجمون فيها الأعمال الأدبيّة على هواهم، من دون حتّى إتقانٍ كاملٍ للغة المصدر، ومرّوا باللجوء إلى لغات وسيطة، وصولًا إلى وضع خطط شاملة لمشاريع واسعة، وتبحُّرٍ في أدب اللغة المُراد ترجمته. ورغم هذا، يبقى شبح الخيانة ماثلًا أمام المُترجمين والناشرين، في ظلّ رقابة حكوميّة واجتماعيّة مُتجذّرة ونشيطة جدًّا، قد يفنى الزمان ولا تفنى. تتدخّل في كلّ كبيرة وصغيرة وكلّ شاردة وواردة، بدءًا من التابوهات المعهودة كالجنس والدين والسياسة وليس انتهاءً بمُفردات وعبارات بسيطة. ولطالما أعاقت الرقابة– الذاتيّة أحيانًا– الدقّةَ في عمل المُترجم وأرغمته على اتّخاذ إجراءات مُتعسّفة بحقّ النصّ الأصل. كما لا يخفى ضعف الاهتمام بدراسات الترجمة التي يغيب عنها الدعم الماديّ والمعنويّ بشكلٍ مُهين، الأمر الذي يجعلنا نبتعد أكثر فأكثر عن فكرة فلسفة الترجمة. إلّا أنّنا ما زلنا قادرين على مُناقشة الأسباب في حال أحيينا النقد وأساليبه وطرائقه، بغية طرح التساؤلات الذكيّة واعتماد المنهجيّات العلميّة المُعاصرة، والتوصُّل أخيرًا إلى إقناع المُتلقّي بخطورة النكوص في عالمٍ يتقدّم لحظةً بلحظة.

جيل ميناج



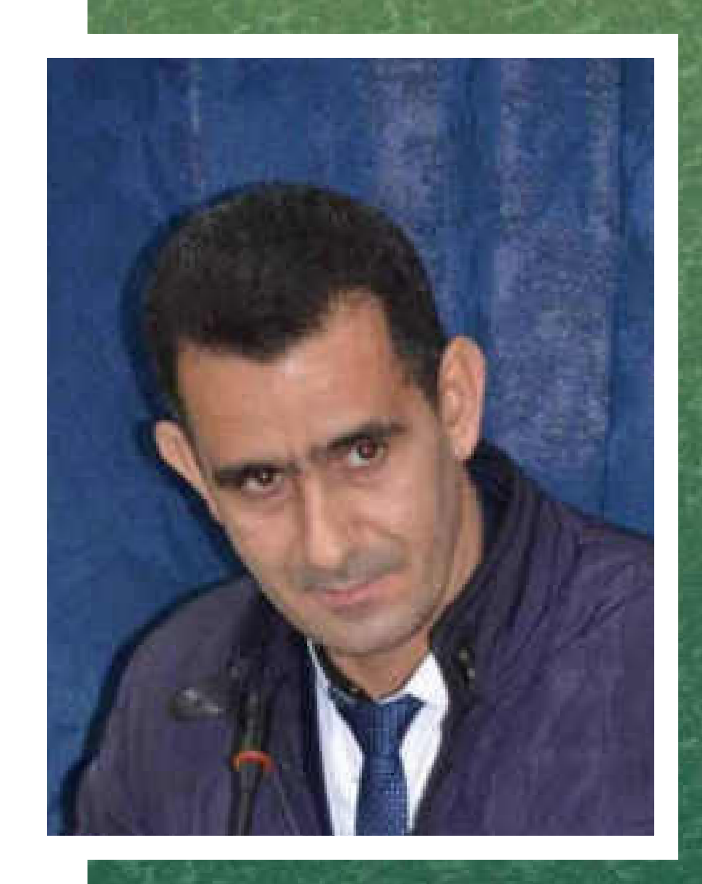
1-Amparo Hurtado Albir, Traducción y Traductología: Introducción a la traductología 2001
2-Georges Mounin, Les Belles Infidèles 1955
3-L. Venuti & M. Baker, The Translation Studies Reader 2000
4-André Lefevere, Tradition, History, Culture: A Sourcebook 1992
5-Nicolas Froeliger, Traduction et trahison – Tout est dans le contexte 2017
6-Joachim du Bellay, Deffence et illustration de la langue Francoyse 1549
7-المصدر السابق ذاته.
8- المصدر السابق ذاته.
9-Ignacio Navarrete, Strategies of Appropriation in Speroni and Du Bellay 1989
10-Maria Anna Noto, Viva la Chiesa, mora il Tiranno 2010
11-Carlo Simiani, La vita e le opere di Niccolò Franco 1894
12-Niccolò Franco, Le Pistole Vulgari 1539
13-المصدر السابق ذاته.
14-Dizionario Italiano Garzanti
15-Dizionario Italiano Treccani
16-Dizionario Latino Olivetti

أدب

أنا أترجم نصا أدبيا
إذن أنا "خائن" له!

د. مُصطفى سنون

المغرب



تحيل عبارة "خائن" التي نضعها بين مزدوجتين- بدعوى التحفظ عليها- في هذه العتبة على نوع من التجني على المُترجم باعتباره وسيطا/ رسولا/ وهِرْمِساً تتلاقح عبره الثقافات، وتسافر من خلال عمله المعارف، وتتقدم بفضل جهده الأمم وتزدهر الحضارات، ونتوخى وراء اعتماد هذا العنوان إثارة الجدل القديم/ الجديد الذي رافق المُمارسة الترجمية مُنذ أن أصبحت الحاجة مُلحة إليها بعد تبلبل الألسن وما درج بعد ذلك على لسان دارسي الترجمة من إحالة إلى أسطورة البلبلة. ونسعى في هذا السياق إلى الحديث عن الخيانة الجميلة في نقل نصوص الإبداع؛ لذلك آثرنا في صياغة النص الموازي تناصا يمتح من مقولة الكوجيطو الديكارتي: "أنا أفكر إذن أنا موجود" لما كان لهذه الصيحة من أهمية كبيرة في تحديث الفكر الغربي، وقلب قوالب التفكير السائدة قبله رأسا على عقب، والشروع في بناء نهضة فكرية غيرت من معالم الحضارة الوسيطة والتوجه صوب التنوير، ونستلهم هذا المقولة التي غيرت المفاهيم اعترافا بإسهام الترجمة المُماثل والكبير في عمل المُثاقفة الضخم الذي كان يحدث بين آداب الأمم وعلومها وفنونها على مر العصور.

لعل الذي يدفع إلى مُقاربة مفهوم الخيانة في نقل الأعمال الأدبية الإبداعية هو نسبية القبض على المعاني والدلالات في الآثار الفنية؛ لذلك نعتبر استمرار طرح مسألة الخيانة في الدراسات الترجمية أمرا متجاوزا؛ فالترجمة هي تحويل وتأويل لعمل المُؤلف الأول في اللغة المصدر إلى لغة المُؤلف الثاني الذي هو المُترجم، لذلك يبقى الوصف بالخيانة بسبب الاختلافات اللسانية والثقافية والاجتماعية والحضارية والجغرافية بين مُؤلف النص المصدر ومُستقبل عمله، والمترجم وتأويله للعمل لقارئه قي لغة الاستقبال الجديدة شكلا من أشكال التبخيس لمجهود أراد إثراء الثقافة الهدف بجديد الآخر، وابتغى خلق حوار بين النصوص لتطعيم البراديغمات الأدبية، إن الحديث عن الخيانة في ترجمة نصوص التخييل كلام ينم عن فهم قاصر لمفهوم الإبداع الأدبي، بحيث يكون المُترجم بصدد قراءة تأويلية للأثر الفني ولا يقدم مُعطيات.

تقتضي مُقاربة التحويل الذي يطرأ على النصوص التخييلية مُلامسة قضية الخيانة وفق أقطاب العملية الترجمية الآتية: الذاتُ المُترجمة، والنص الأدبي، وصِفَةُ "الخيانة" الكامنة في ثنايا عمل المُترجم. نشير في هذا الصدد إلى أن شرط التملك اللغوي يبقى من أولى المُسلمات لكل من يريد خوض تجربة الترجمة لنصوص الأدب، هذا رغم أن الجاحظ كان قاسيا في هذا المستوى عندما أدخل إتقان لغتين ضمن باب المُستحيل؛ لأن كل واحدة في نظره تدخل الضيم على الأخرى، ناهيك عن لزوم التمتع بالكفاية الأدبية والتشبع بقيم الفن والإبداع .

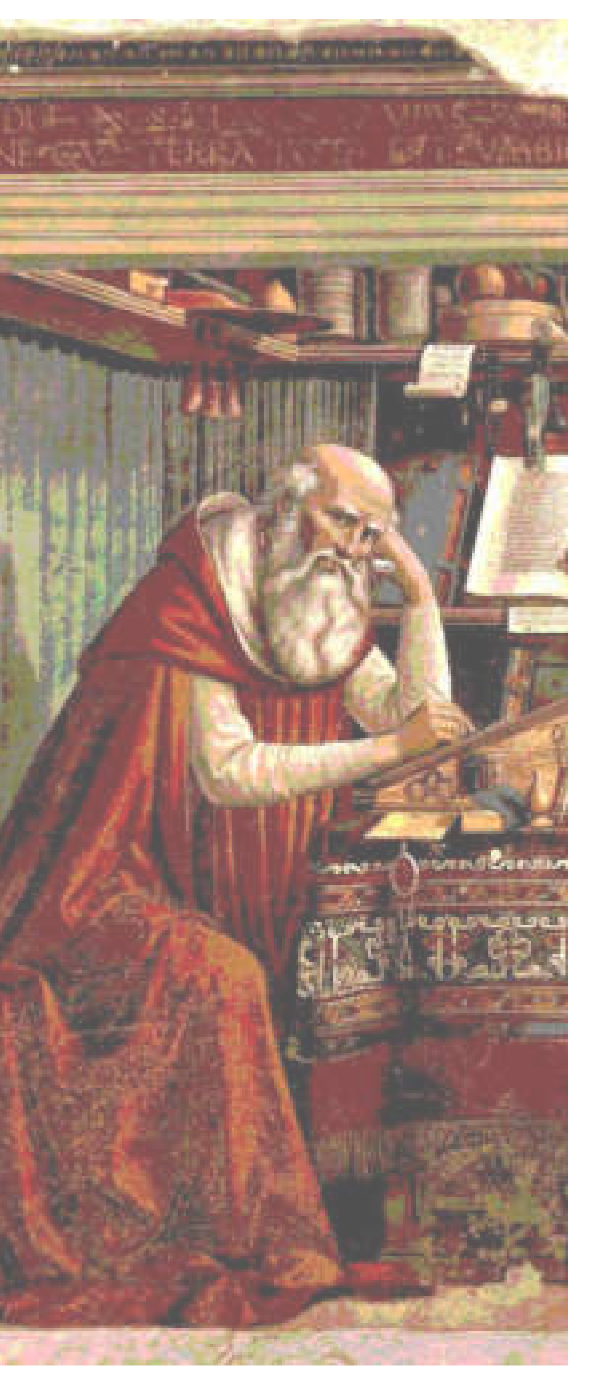
لكشف تحدي النقل بين اللغات ينبغي التمييز أولا بين أنواع النصوص من جهة منبعها، هل مصدرها رباني أم منشئها بشري؟ فحيثما كان النقل يهم الكتب المُقدسة، إلا وتكون الأمانة مُستلزمة لمعنى النص ولفظه، والوفاء ضروريا لمضمونه وشكله، إذ يتم تبرير هذا الالتصاق بالحرف وعدم التصرف في نقل النص المُقدس بالخوف من تحريف الكلام الموحى وما يتبع ذلك من اتهام بالزيغ عن الملة. أما بخصوص نصوص الإبداع الإنساني فيحق للمُترجم الأدبي أن يتصرف فيها بحسب الفهم الذي استطاع أن يبلغه في النص كأثر مفتوح الدلالة، وتركيبه في لغة الاستقبال على نحو يرضي ذوق المُتلقي لكن مع الحفاظ دائما على جوهر النص المصدر.

بالنظر إلى كون مفهوم الخيانة في نقل إنتاجات الإبداع البشري ليس من طبيعة دينية، يبقى من المُباح للمُترجم النقل بحسب فهمه وتأويله من دون قصاص منه مثلما يحدث مع النصوص المُقدسة إن هو حرف المعنى ضدا على ما ترتضيه الرقابة، وحيث إن نصوص الأدب مليئة بالبياضات، يظل الوصول إلى مقصدية كاتب النص طُموحا مفتوحا، وإلا قلنا باستنفاذ المعاني في نصوص الأدب وموتها، فأن تترجم نصا تخييليا فأنت تقوم بتأويله بالقوة وبالفعل، أي أنك "تخونه" لكن بشكل إبداعي جميل. فالالتصاق بالحرف وتبني الترجمة الخطية للنص الأدبي يولد نصا مشوها من الناحية الدلالية والجمالية.

تجب الإشارة إلى أن ترجمة نصوص الإبداع تقف على حدين: فإما أن ينقل المُترجم عن اللغة المصدر بأمانة مُفرطة، مُتقيدا بخصائص اللغة الأم ومُعجمها المرجعي السطحي والتعييني، ومُحتفظا بعناصر الثقافة الأصل ودون القيام بالتحويل المُلائم للتعابير الاصطلاحية بما يتواءم ويزخر به سجل اللغة المُترجِمة، ليسقط نتيجة هذا الأسلوب في تغريب يجد فيه مُتلقي اللغة الهدف عسرا في الفهم وعدم حصول اللذة القرائية التي هي أُسُّ العملية الإبداعية برمتها. وعلى خلاف هذا الأمر، يَرْكَبُ مُترجمي نصوص التخييل النبهاء عُباب الحرية والخيانة المُباحة في نقل نصوص الإبداع، وإطلاق العنان لملكة التصرف وفق ما تتطلبه ثقافة الاستقبال الجديدة، إذ يكون غير مُلزم باتباع المساطر اللغوية المصدر والانضباط لأدوات التصوير الفني والشعري في اللغة الهدف، وتماشيا مع اعتبار الترجمة فنا وإبداعا يلزمه استحضار قارئ النص المُترجَم؛ لأن النص موجه إليه لذا ينبغي تأويله وخيانته وفق ما تتطلبه ثقافة الاستقبال.

لا بد، في هذا السياق، من تأكيد حقيقة صارت ركنا أساسيا لدى التوجهات التأويلية في قراءة الأدب ونقده وترجمته ترى أنه كلما ابتعد زمن تلقي النص الجديد عن لحظة إصداره الأولى؛ إلا وكانت الحاجة ماسة إلى مُترجم مُبدع ينفخ الحياة في هذا النص من جديد، بمعنى يُؤَوِّلُهُ ويخونه، وتعكس هذه اللانهائية في الترجمة والتأويل للنص الأدبي ميزة انفتاح الدلالة فيه ودعوة صريحة إلى القراءة وإعادة القراءة بحثا عن درر المعاني والصور الشعرية التي تتوافق مع لغة وثقافة الاستقبال الجديدة.

على سبيل الختم، يمكن القول: إن تاريخ العمل الفني هو تاريخ ترجماته؛ فحيثما تم تجاهله قراءة وتأويلا وخيانة جميلة حُكِم عليه بالموت، ورُمي في طي النسيان، ونشير إلى أن النصوص /الروائع التي حفرت اسمها في سماء الإبداع الكوني بما تتميز به من خصائص الجمال على مستويات الدلالة والتصوير الشعري وتجديدها أعراف الكتابة والتأليف أسلوبا ولغة في زمن نشرها هي التي تحظى بإعادة الترجمة، ويرجع هذا الأمر إلى ما تزخر به من تكثيف دلالي، وما تتسم به من طاقة إيحائية تأبى الانكشاف، إذ تكف الكلمات عن عرض نفسها مُعجميا، فيتحتم على المُترجم (الخائن) أن يغوص في تضاعيف العمل الإبداعي، باحثا عن دُرر المعاني ودلالاتها الخفية، مُعتمدا في ذلك على سياق الكلام الذي ترد فيه، ويحق على هذا الأساس تكريم مُترجم النصوص الأدبية بمقام يليق به كمُبدع ثانٍ يغني النص المصدر والثقافة المُستقبلة؛ ونظرا للمحنة المُضاعفة التي يكابدها في تأويل أعمال الإبداع وفك طلاسمها الدلالية وليس خيانتها.



أدب

"مهمة المترجم"* عند "ڤالتر بنيامين"



نور الدين الغطاس

المغرب/ ألمانيا

وقع الفيلسوف الألماني "ڤالتر بنيامين" (1940-1892م) في حُبّ الشعر الفرنسي، نذكر على سبيل المثال الشاعر "أونوريه دي بلزاك" (1850-1799م)، و"مارسل بروست" (1922-1871م)، و"لوي أراغون" (-1897 1982م)، وخاصة "شارل بودلير" (1867-1821م)، مما جعله يعكف لمُدة تسع سنوات، ما بين 1914 و1923م، على نقل أعمال بودلير الموسومة "بلوحات باريسية" من الفرنسية إلى الألمانية، التي تم نشرها عام 1923م. لم يتوقف حُبّ الفيلسوف بنيامين للشعر عند قصائد بودلير التي كانت تعكس الحياة في مدينة باريس، بل كانت ورشة تفكير بالنسبة له حول عملية الترجمة ذاتها، وبالتالي أرفق تمهيدًا لترجمته لأعمال بودلير تحت عنوان "مهمة المُترجم". وهذا التمهيد أصبح فيما بعد مدخلاً مُهماً للترجمة، وجزء مُتأصل من تاريخها، رغم اختلاف النقاد من حوله.

بنيامين فيلسوف يتجرأ على ترجمة الشعر والكتابة عن مفهوم الترجمة وفقًا لرؤيته، إذ يعتبر الترجمة بابا مفتوحا على اللامتناهي. حسب تقييمه العمل اللغوي الحق لا يمكن إغلاقه أبداً، يعني أنه ليس هناك ترجمة نهائية لأي نص أدبي.
يكتب بنيامين في مُقدمته "مهمة المُترجم":
"الترجمة الحقة هي الترجمة الشفافة، لا تحجب الأصل، لا تقف بينه وبين الضوء. بدلاً من ذلك، تجعل اللغة نقيّة، كما لو أنها تتقوّى من خلال مُفرداتها، وتسقط بشكل كامل على الأصل".
من يبحث عن نصائح عملية كمُترجم، أو يبحث عن أجوبة لأسئلة مثل، كيف يمكن تجنب أخطاء الترجمة؟ حسب أي معايير يمكن تقييم العمل المُترجم؟ فإنه لن يجد ذلك فيما كتبه بنيامين، بقدر ما تتمحور أطروحات بنيامين حول علاقة النص الأصلي بالنص المُترجم، وإذا ما كان "هدف الترجمة هم القراء الذين لا يفهمون النص الأصلي"؟ أو "ما تريد أن تقوله القصيدة"؟ أو "ما تريد إخبارنا إياه"؟ في نظر بنيامين، جوهر الشعر ليس رسالة فحسب، ولا


ڤالتر بنيامين

بيانًا؛ لأن أي ترجمة تريد نقل رسالة، تنقل أشياء تافهة"، بل جوهر الشعر هو ما قد يكون "غامضا وغير مفهوم، أي كل ما هو شاعري". من هنا يُعرّف الترجمة الركيكة بأنها "نقل غير دقيق للحقائق التافهة". كلمة "غير دقيق" تعني بالنسبة لبنيامين "غير شعري"، غير غامض الدلالات بما فيه الكفاية.

في أطروحته "مهمة المُترجم" يؤكد بنيامين أن الترجمة "شكل" من أشكال الكتابة. هذا "الشكل" الذي يرتبط بالنص الأصلي وعن مدى صلاحيته بالترجمة. ركاكة الترجمة في نظره، ليست دائماً مسؤولية المُترجم، بل تعود إلى النص الأصلي. كما يفترض أنه ليس هناك عمل إبداعي -والترجمة ضمنه- مُخصص لقارئ مُعين، هنا يشير بنيامين إلى المرجعية الذاتية للنص، والتي تشبه نظرية (موت المُؤلف) عند "رولان بارت" (1915-1980م). ما يمكن للمُترجم القيام به هو منح النص الأصلي حياة جديدة وبالتالي استمرارية، ويضمن له بذلك مكانته في التاريخ. مهما اختلفت "صيغ المعاني" في اللغات المعنية، فإن هناك تقاطعا بينها "فيما يُراد قوله"، بنيامين يرفض بشكل مُطلق التوظيف الحرفي للكلمات، الترجمة بالنسبة له هي البحث المُستمر عن "اللغة الحقة"، اللغة التي تسكن بين الأصل والهدف.

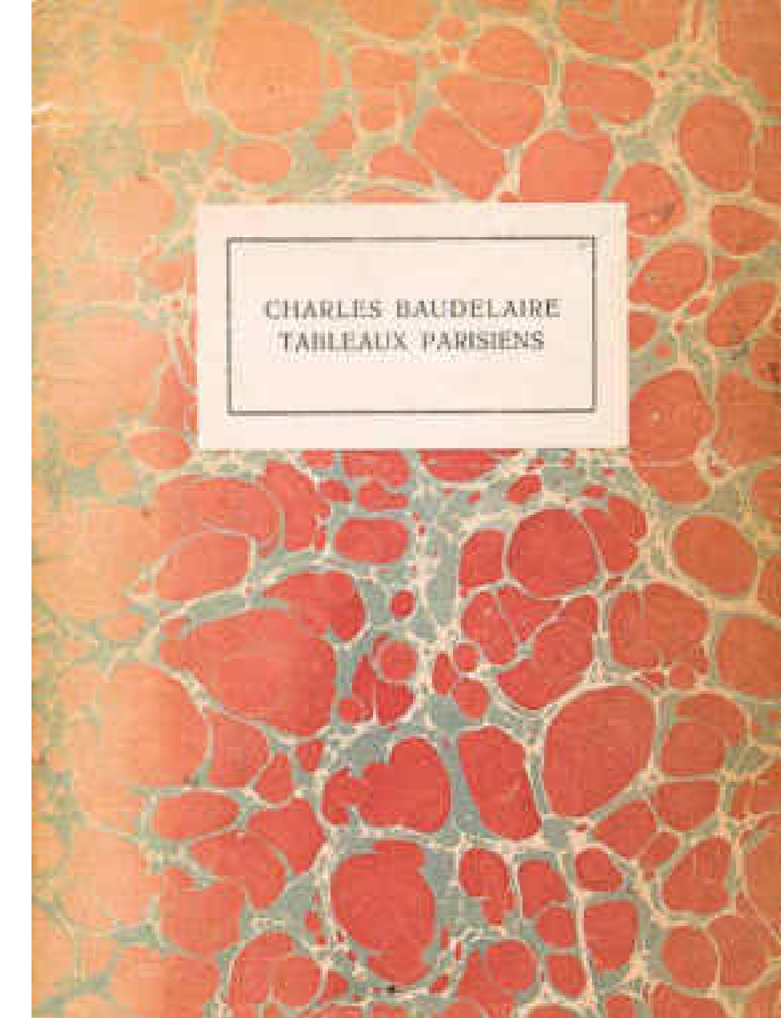
في الوقت الذي رفض فيه آخرون ترجمة الشعر بدعوى استحالة ترجمته، كما أخبرنا الجاحظ (255-159 هجرية)، بقوله أن: (الشعر لا يمكن أن يُترجم ولا يجوز عليه النقل، ومتى حُوِّلَ؛ تقطَّع نظمه وبطل وزنه وذهب حُسنه، وسقط موضع التعجب منه...)، كان بنيامين يؤمن بأن هناك لغة شعرية كونية، ما أطلق عليه "الشعر العالمي التقدمي"، وبالتالي يعتبر من مُشجعي ترجمة الشعر للتواصل بين اللغات والشعوب. مهما كانت التأويلات، ما سماه "الغرابة"، التي قد تجلبها الترجمة من لغة إلى أخرى، حذّر بنيامين من الإضافات اللانهائية التي قد تُسيء إلى النص وبالتالي خيانة النص الأصلي. لا يؤمن

شارل بودلير

بنيامين (بالخيانة الخلاّقة) كما يسميها عالم الأدب المُقارن الألماني "أولريش ڤايسشتاين" (1925م).

في هذا الإطار يكتب بنيامين: "الإخلاص والحرية – حرية الإعادة المُطابقة والولاء للكلمة في خدمة الترجمة. هذان هما المُصطلحان التقليديان في كل مُناقشة حول الترجمة". هنا يُطالب بنيامين بولاء خاص للنص الأصلي، حتى ولو كان هذا يكسر المألوف في اللغة الهدف. في ولائه للنص الأصلي تبدو (الكلمة) أكثر أهمية من (الجُملة)، يقول: "الكلمة، وليست الجُملة، هي العنصر الأساس بالنسبة للمُترجم، لأن الجُملة كالجدار أمام اللغة الأصلية، والكلمة هي الممر"، بمعنى أن (الكلمة) كالممر، شفافة تسمح بمرور الضوء الذي تكلم عنه من أجل نجاح الترجمة، الضوء الذي يَسقط على الأصل ويمنحه جمالاً أكثر. في نفس الوقت يَعرف بنيامين جيّداً أن الولاء الأعمى للكلمة قد يؤدي إلى ضياع المعنى. إذن، الإخلاص في الحَرْفية (للكلمة) له حدود. المُهم في المُفردات اللغوية ليس قيمة استعمالها رغم أنها تحاول- حتى ولم تكن واضحة بما فيه الكفاية- إخبارنا بشيء.

بالنسبة لبنيامين، مهمة المُترجم تكمن في الحفاظ على يقظة تجربة النص الأصلي، على غرار الأمور الغريبة وغير المفهومة لدى اللغة الهدف. أما الحرية عند بنيامين لا تعني الحرية في اللغة المنقول منها وإليها، بل الحرية في تحرير اللغة. وكأن المُترجم في نظره هو ذاك الذي يحرّر كلا اللغتين من قيودهما. كما يضيف قائلاً: "على الترجمة ألا تُقرأ في لغتها مثل النص الأصلي، بل معنى الإخلاص هو بالضبط الشوق والحنين إلى مُصطلحات تكميلية". أجد بنيامين هنا من الّذين يؤمنون بنقل روح النص، أما الجسد (اللغة) فلا سبيل له سوى مُرافقة الروح من أجل الاستمرار. فقط من خلال الترجمة والنقد يتم رفع الأعمال الفنية إلى مستوى أعلى من التفكير، والترجمة تضمن استمرارية النص، يعني بالنسبة له أن أبدية النص لا تتحقّق إلا بالترجمة. في نفس الوقت يشير أيضاً إلى الحقيقة المعروفة



والمُتمثلة في كون الترجمات تتقادم أسرع من النصوص الأصلية. بنيامين يؤمن بأنه "ليس هناك ترجمة مثالية، لأن بُذور النص الأصلي لا يمكن أن تنبت بالكامل في الترجمة، والترجمة المثالية تتطلب قوة خارقة للعادة"، رغم ذلك تبقى الترجمة ضرورية؛ لأنها تُعبر عن "أعمق علاقة داخلية بين اللغات". وفقاً لبنيامين، يجب أن تخترق الترجمة مجال الذبذبة للغات مُختلفة بموضوعية رصينة من أجل الحفاظ على المكانة التاريخية للأصل الذي يعيش فيه الجوهر الروحي للغة.

يستشهد بنيامين بمُلاحظات الكاتب والفيلسوف الألماني "رودولف بانڤِيتس" (1881-1969) الذي استنتج أن حتى أفضل عمليات النقل إلى الألمانية تستند إلى مبدأ خاطئ وهو (أَلْمَنَةْ) اللغات الأخرى، عوض تكيف اللغة الألمانية باللغات الأخرى، والمُترجمون الألمان لديهم تقديس لمُصطلحات اللغة الألمانية أكثر من احترامهم لفكر وروح العمل الأجنبي. وبالتالي قد تصبح الترجمة عملية إقصاء للغة أخرى، ما لا يجب على المُترجم القيام به.

خلاصة:

رغم مرور ما يقارب المئة سنة عن نشر (مهمة المُترجم) للفيلسوف والمُترجم الألماني "ڤالتر بنيامين" (1940-1892م)، ما زالت أطروحاته في نظري جديرة بالدراسة والتمعن.

"مهمة المُترجم"، خصوصاً مُترجم الشعر، في نظر بنيامين هي مهمة لغوية، فلسفية، على المُترجم أن يكون قادراً على التقاط الجانب الشعري للعمل فيما يتعلق بالمحتوى واللغة، وأن ينقل الروح بين الإخلاص/ الولاء للنص الأصلي والحرية الضرورية من أجل إبداع نص يُسقِط على الأصل مزيداً من الضوء. أحياناً تظل إجابات بنيامين مفتوحة، وأحيانًا أخرى تبدو وكأنها مُتناقضة، لكنها مُختلفة عمّا نعرفه عن مُترجمي اليوم.

سؤال بنيامين يظل عالقاً إلى يومنا هذا:

"إذا كانت الترجمة تدعي خدمة القارئ ومُخصصة له، فيجب عليها أن تكون هي الأصل، وإذا ما كان الأصل غير موجود، فكيف يمكن إذن فهم الترجمة في هذه العلاقة؟"

*** الجمل بين علامتي تنصيص ترجمها المُترجم عن الألمانية.**

ڤالتر بنيامين | فيلسوف، ناقد ومُترجم ألماني
(Walter Benjamin (1892-1940

ولد ڤالتر بنيامين في 15 يوليو 1892م في برلين، مات مُنتحرًا في 26 سبتمبر 1940م في بورتبو/ إسبانيا.

بعد تخرجه في المدرسة الثانوية عام 1912م، درس الفلسفة والأدب الألماني وعلم النفس في فرايبورغ وميونيخ وبرلين. تزوّج عام 1917م من "دورا كيلنر" وأنجب منها ابنا. حصل على الدكتوراه عن مفهوم النقد الفني في الرومانسية الألمانية من جامعة "بِرْنْ" السويسرية. كانت له صداقات مع الكثير من الفلاسفة والكتّاب الألمان، من بينهم "بيرتولت بريشت"، وكذا الفيلسوف الألماني "أدورنو"، الذي قال في حقه:

"لقد كان بنيامين يشبه الساحر، بالمعنى الحرفي للكلمة من دون مجاز، كان يمكن تخيّله بقبعة عالية جداً ونوع من العصا السحرية".
أكيد، فهو الفيلسوف، الناقد والمُترجم، ساحر اللغة، والذي طالما أتقن فن إغواء قرائه.

اضطر بنيامين إلى الهجرة في سبتمبر 1933م بعد تولّي النازية الألمانية السُلطة. وفي عام 1939م تم اعتقاله مع لاجئين ألمان آخرين في مُعسكر جماعي في "نيفيرز" بفرنسا. في سبتمبر 1940م قام بمحاولة فاشلة لعبور الحدود إلى إسبانيا، من أجل تجنب تسليمه الوشيك إلى النازية الألمانية، انتحر في 26 سبتمبر 1940م في بورتبو / إسبانيا.

سؤال الجنس الأدبي والعقلانيّة في كتاب المُقابسات لأبي حيان التوحيدي

قراءة تحليليّة نقديّة



د. المنذر المرزوقي

تونس

لا يمكن أن ندرس كتاب المقابسات، لأبي حيّان التوحيدي (310-414)،[1] من دون التطرق إلى مسألتين مُهمتين يثيرهما هذا العمل المرجعيّ في الأدب والفلسفة على السواء. تتصل المسألة الأولى بالشكل، وخاصّة مسألة الجنس الأدبي الذي يندرجُ ضمنه هذا الأثر. وأمّا المسألة الثانية فتتصل بالعقلانيّة الشائعة في المُقابسات وتأثيرها في الموضوعات المطروقة، وفي العلاقة بين أطراف الحوار، وفي بنية المُقابسات وجنسها. وهو ما يدعونا إلى تبيّن طبيعة الأثر الذي تركته الأفلاطونيّة الفيضيّة، فلسفةً، في المُقابسات، شكلاً نصيّا أدبيّا.

من أجل الإجابة على مسألتيْ العقلانيّة والجنس الأدبي، رأينا أهميّة العمل ضمن خطّة منهجيّة، تحليليّة – نقديّة، ومراحل نُطلق فيها، أوّلا، من تعريف الحوار، نمطا وفلسفة، حتى نُدرك العلاقة بين الحوار وفعل التفلسف. ثمّ نتدرّج، ثانيا، إلى تعريف المُقابسات: لغة واصطلاحا، ثمّ نعمل، ثالثا، على مُقارنة المُقابسات ببعض من أشكال المحاورات الأخرى، حتى نتبيّن بعض حدود الائتلاف والاختلاف. ثمّ نمرّ، رابعا، إلى النظر في بُنى المُقابسات، من خلال التحليل المقطعي للحوار، حتّى نرى إن كانت تعود إلى بنية واضحة، وتنضبط لخطاطة طرازيّة واحدة، أم تتشكّل من بنًى مُتعدّدة وشكلٍ فضفاضٍ.

ثمّ نمرّ، خامسا، إلى النظر في جدل العلاقة بين الفلسفة والتصوّف. فنتناول مسألة التفاعل بين العقلانيّة الأفلاطونيّة الفيضيّة، والتعليميّة الصوفيّة العربيّة – الاسلاميّة، وتجلّيات ذلك التفاعل على مستوى الموضوعات والعلاقات وأساليب التلقّى، الأمر الذي يشكل، حسب رأينا، العامل الأساس الأوّل في تشكيل بنية المُقابسات، إلى جانب تأثير التوحيدي ذاته، باعتباره أديبا قبل أن يكون فيلسوفا. ثمّ سندرس، سادسا، مسألة التفاعل بين عقلانيّة المنهج والمضامين، في الأثر، وعقلانيّة السياقات، في الواقع. ثمّ نختم بخلاصة واستنتاجات.

أوّلا: في العلاقة بين الحوار نمطًا والفلسفة تفكيرًا:

يُنتجُ الحوارُ، بأشكاله وتحققاته المُختلفة، ضمن وضعيات اجتماعيّة وثقافيّة ومُؤسساتيّة متنوعة؛ لذلك تتنوّع

تعريفاته وأشكال تلقّيه ودراسته. وقد اخترنا أن نعرّف الحوار، باعتباره مُنتجًا تواصليًا لغويّا نصيّا، يُعبّر عن حركيّة الفكر، ويجسّد ديناميّة العقل، ويعبّر عن ايتيقا العقلانيّة الحواريّة، في الدراسات الأدبية واللسانيّة والفلسفيّة.

إنّ للحوار علاقة جوهريّة بالتفكير. فمن خلال الحوار الباطنيّ أو المُباشر الشفويّ أو المكتوب، تتوالد الأفكار وتتوضّح أو تنتقد وتردّ، عبر المُشاركة والتبادلات التفاعليّة التناوبيّة المُطّردة. لذلك يعتبر الحوار "موطنا لكشف الحقيقة ولانتصارها في مواجهة الدوغمائيّة والإطلاقية؛ لأنّ الحوار رفض للأطروحات المُطلقة والنهائيّة، وموطن لبناء الأفكار، بشكل مُشترك يؤكد على النسبيّة والتعدّديّة، في مواجهة الأحادية والحقائق المُطلقة.

وقد اتسع فضاء النصوص الحواريّة، نتيجة لقبول التعدّد والنسبيّة، للمواضيع الفلسفيّة والدينيّة والاجتماعيّة والماورائيّة، ولأكثر المسائل عموميّة ودقّة. ويتميّز الحوار مثلما ذكرنا، بعلاقته بعالم الأفكار. إذ يُماهي "سقراط" (Socrate) ((399-) 470 ق- م، بين الحوار والفكر ذاته، أو عملية التفكير. فالفكر ليس شيئا آخر غير مُحاورة الروح لذاتها، والأسئلة والإجابات التي توجّهها لذاتها". [2] وهو بذلك يختلف مع "أفلاطون" (Platon) الذي يعتبر الحوار "تمرينا جميلا وحرّا وصعبا للفلسفة". [3]

لقد ارتبط الحوار بالفلسفة، ارتباطا متينا تجاوز الشكل والأسلوب الحجاجيّ، الذي تُطرح من خلاله قضايا التفكير الفلسفي، إلى طبيعة الأسلوب الفلسفي ذاته القائم على المُجادلة والبناء السجاليّ للأفكار والشكل المُجسّم للصراعات الفكرية بين الفلاسفة، أي باعتباره آلية الاشتغال الذهنية في تناول قضايا الفكر. هكذا نتبيّن أنّ الحوار ليس مُجرّد تبادل لغويّ، يتجلّى فيه العقل، وإنّما هو الفكر الذي يتأسس في سياق الجدل والحجاج، سعيا للبناء المُشترك للحقيقة، التي هي مطلب العقل وغايته. فهل هذا ما عبّرت عنه المُقابسات تماما؟ وهل تحوّلت إلى فضاء للتفكير والتفكّر والمعرفة والتعرّف والتعلّم؟ قبل الإجابة عن هذه الأسئلة، علينا أن نسأل، قبل ذلك، ما هي المُقابسات، أثرا أدبيّا فلسفيّا ونمطا حواريّا؟

ثانيا: المُقابسات:

ألف الأديب أبو حيّان التوحيدي (- 310 441هـ) كتاب المُقابسات [4]؛ فكان أثرا فريدا في تسميته، طريفا في شكله ومضمونه. وقد نقل فيه محاورات فلسفية وأدبيّة ونظريّة مُهمة، في تاريخ الفلسفة والأدب على السواء. والمُقابسات "كلمة مُشتقة من فعل قبس يقبس قبسا، ومنها قبس منه نارا فأقبسه: أي أعطاه منها، وفي المجاز: أقبس منه علما أي استفاد. ومعنى المُقابسات، اصطلاحا، أن يشترك اثنان أو أكثر، في محاورة علميّة أو فلسفيّة، فيقبس أحدهما العلم والمعرفة من الآخر ويعطيه من عنده منها." [5] فهي محاورة تفاعليّة هادئه تقوم على القبس، أي "أخذ جزء من كلّ. و"القابس" هو اسم فاعل. أمّا "مُقابسة" على صيغة "مُفاعلة"، فتعني اشتراك اثنين في (القبس)، وتحديدا يعني وجود شخصين أو أكثر، كلّ منهما يأخذ العلم عن الآخر، يتبادلان ما لديهما من معارف كلّ في مجال اختصاصه." [6] وبذلك يكون الإقباس والاقتباس بمعنى الإفادة والاستفادة في العلم، من خلال التفاعل الإيجابي التبادليّ، بين طرفين أو أكثر.

هكذا نستشف من تعريف المُقابسة المعنى الدال على التشارك الهادئ الرصين في تحصيل المعرفة، من دون ادّعاء أو نزاع أو مفاخرة أو مُناكفة، وقد تميّزت المُقابسات، على مستوى جليل الكلام، بتناول قضايا فلسفية وكلاميّة ولغويّة وميتافيزيقية على غاية العمق والتجريد. مثلما تميّزت على مستوى دقيق الكلام، بنهج حواريّ اقتباسيّ. فهل كانت التبادلات اللغويّة والمعرفيّة، في المُقابسات مُعبّرة عن هذا "التقابس"؟ أم كانت العلاقة تعليميّة عموديّة، من دون تفاعل تبادليّ تناوبيّ؟ نتقدّم في الإجابة عن هذا السؤال، من خلال النظر في وجوه الاختلاف والائتلاف بين المُقابسات، نصّا فلسفيّا حواريّا، وأنماط الكتابات الحواريّة الفلسفيّة الأخرى؟

ثالثا: المُقابسات وأشكال المحاورات الفلسفية:

من خلال تتبع تاريخ تأليف المُقابسات،



يعلمنا التوحيديّ أن الحوارات الفلسفيّة المُضمنّة في الكتاب، هي في الأصل مُحاورات شفويّة أُنتجت في سياقات تواصليّة عفويّة، شهدها بنفسه، ثمّ حوّلها، بعد سنوات طويلة إلى نص مكتوب بين دفتي كتاب؛ لذلك يمكن أن نجد آثارا للمُشافهة في المُقابسات: مثل العفويّة والارتجال والعناصر الصوتيّة أو الإشاريّة والتنغيم والحذف. مثلما نجد إحالات على سياقات الإنتاج وأشكال التتابعات والروابط الحجاجيّة اللغويّة (مثل المُقاطعة والاستفهام والتثمين)، والروابط الحجاجيّة غير اللغويّة (مثل الصمت ولغة الجسد) [7].

هكذا تكون الخصيصة الأولى للمُقابسات، هي خصيصة المنبت الشفويّ. وقد اكتسبت بعد تدوينها، الخاصيّة النصيّة (la textualité) التي تميّزها عن المحاورة (la conversation) أو المُحادثة (la négociation). فهذه الأخيرة محكومة بعلاقات قوّة، تُستعمل فيها وسائل الحجاج، قصد الإقناع والهيمنة والإرغام. وهي لا تنعقد حول فكرة أو رأي،

وإنّما حول مصلحة تكون موضع نزاع.
أمّا على مستوى الموضوعات والقضايا، فنجد أن المُقابسة، شأن المُجادلة والمُساجلة والمُناظرة والمحاجّة[8]، تنعقد، غالبا، حول مسائل فلسفيّة أو أخلاقيّة أو علميّة وعمليّة، لكنّها تختلف عنها في مستوى العلاقة بين المتحاورين أنفسهم، وبين المتحاورين والمعرفة. فالمُجادلة، مثلا، تتميّز بموقف دفاعيّ شرس عن الفكرة بين طرفين يقفان منها موقفا ضدّيا. إذ يراها أحدهما حقّا، ويراها الثاني باطلاً. وتتجلّى المُجادلات في الحوارات السياسيّة والايديولوجيّة، وتروج، اليوم، في وسائل الإعلام وتوظّف في الدعاية. وهي في هذا تختلف عن المُقابسات.
غير بعيد عن المُجادلة، نجد المُساجلة وهي تتميّز بالعلاقة العنيفة بين المتحاورين، وتتّسم بميسم المُنازعة المُؤسسة على الاعتقاد بامتلاك الحقيقة. فيكون بناء المُساجلة "قائما على تبادل الحجج والأسئلة والإثباتات، وينتهي، غالبا، بتبادل الشتائم والسُباب والتهديد"[9] فتتحوّل العلاقة السجاليّة إلى خلاف شخصيّ، يستهدف النيل والتعدّي على ذات المُحاور. وهذا ما ينعدم تماما في المُقابسات.
أمّا المُناظرة[10] فهي فعل حواريّ تواصليّ، يكون فيه التناظر نظرا في أمر وتراوضا فيه. فتكون المُناظرة لقاء فكريّا قصد إنتاج معرفة، حول مسألة، بشكل تعاونيّ، بعيدا عن أشكال المُنازعة والخصومة والتهديد والتبكيت، شأن المُنازعات والمُساجلات؛ ما يجعلها أقرب الأشكال للمُقابسة، لاتسامها بطابع المُشاركة التفاعليّة التعاونيّة في تحصيل المعرفة.
لقد حاولنا أن نتبيّن الملامح الجنسيّة للمُقابسة، من خلال مُقارنتها ببعض أشكال الحوارات الأخرى في مستوييْ الموضوعات (فكر- أخلاق- علوم- مصلحة)، والعلاقات (تنازع- تعاون-..)؛ فوجدنا أنّها أقرب ما تكون للمُناظرة، لقيامها على التعاون وبُعدها عن أشكال التنازع والعنف. وإن كان تقاربا نسبيّا، ولا يتصل بالقوّة الحجاجيّة وطبيعة العلاقة بين المُتحاورين. وإنّنا نرى اختلاف المُقابسات عن جميع الأشكال الحواريّة السابقة، في خاصيّة أساسيّة هي التالية:
خلافا لمعنى المُشاركة في كلمة المُقابسات، وللتفاعل التبادليّ، في معنى التقابس، خاصّة في تبادل أدوار السائل والمُجيب، فإنّ المُقابسات تتميّز بعلاقة اقتباسيّة آحاديّة. ذلك أن الأسئلة تصدر دائما من سائل في موقع المُتعلّم يطلب العلم والمعرفة من عالم يمتلكها ويفصح عنها. وأمّا على مستوى العلاقة بين أطرافها فيسودها الإكبار والإجلال والسعي لجني الفائدة. وهي ذات اتجاه واحد للسؤال، الأمر الذي يجعل المُقابسة شكلا من الاقتباس، في وضعيّة تعلّميّة ومقام تعليميّ. فالعلاقات بين المُتحاورين، تميّزها خاصيّة الإجماع، لا التنازع، وخاصيّة التكامل، لا التقابل، وانتظام التناوب، لا خرق انتظام التناوب.[11]
إن الخاصيّات السابقة تؤكّد ما في المُقابسات من طابع تعليميّ، في إطار علميّ وفلسفيّ رفيع، يبرز الوظائف الحواريّة المُهيمنة في المُقابسات، وهي الوظائف التفسيريّة والتعليميّة، قصد الإفهام والتلقين، مع ضمور في الوظيفة الحجاجيّة ذات التوجيه الإقناعيّ. فهي محاورات تؤطرها أخلاقيات الاعتراف المُتبادل. مثلما تظهر "ما كان يسيطر على مجالس المُقابسات من روح التسامح العلميّ الذي كان يسود بين العلماء والمُثقفين في الاختصاصات والمجالات المُختلفة، والذي كان ينتج عن اعتراف كل منهم بمكانة الآخر العلميّة وبأهميّة كل العلوم، وبالرغبة الأكيدة، ليس في إظهار جهل الخصم وعجزه، وإنّما في الاستفادة مما لديه من علوم"[12]
هكذا نتوصّل إلى ان الإقباس من طرف، والاقتباس من الطرف الثاني، هي الخاصيّة الأساسيّة للعلاقة التفاعليّة غير التبادليّة للأدوار؛ الأمر يجعلها من صنف المحاورات التعليميّة. وهذا ما يكشف عن المُخاتلة في تسمية المُقابسات. غير أن النظر في المضامين والموضوعات والعلاقات والوظائف في المُقابسات، لا يعفينا من النظر في البنى التركيبية والنصيّة، إنّما سيساعدنا حتما، في تعرّف خصائص هذا الضرب ومُميزات هذا النوع من أنواع المحاورات الفلسفيّة.
رابعا: في التحليل المقطعي والخطاطة الطرازيّة:
رأينا أن المُقابسات، في الأصل، أقوال ومُحاورات شفويّة، سمعها أبو حيّان في أماكن وأزمنة مُتباعدة وسجّلها بعد فترة زمنيّة ليست بالقصيرة؛ لذلك لا بدّ أن نشير، مرة أخرى، إلى الأصل الشفويّ للمُقابسات، وإلى تأخّر تدوينها، ما ترك أثرا بيّنا، على شكل المُقابسات وبنية نصوصها. وخطاطتها النصّيّة الطرازيّة. ويُعتبر التواصل الشفويّ الشكل الأكثر طبيعية للتواصل اللغوي، نظرا لتأخر الكتابة في التاريخ البشري. وهذا ما جعل الصّلة بين هذين الشكلين من أشكال التواصل: الشفويّ والمكتوب، مُلتبسة ومُتداخلة، بين عناصر وعلامات تواصلية لغويّة غير لغوية. فعناصر المُشافهة والتواصل الإشاريّ تتسرّب في النصّ اللغويّ المكتوب، بل هي حاضرة فيه بشكل مُكثّف.
هذا ما جعل التوحيديّ يجد عنتا في جعل المُحاورات الشفويّة نصّا حواريّا مكتوبا. فقد قال: "قد مرّ في هذه المُقابسة التي تقدمت فنون من الحكمة، وأنواع من القول، ليس لي من جميعها إلاّ حظّ الرواية عن هؤلاء الشيوخ، وإن كنت قد استنفذت الطاقة في تنقيحها وتوخي الحق فيها بزيادة يسيرة لا تصحّ إلاّ بها، أو نقص خفي لا يبالى به."[13]. لقد خاض التوحيديّ رهان الوفاء للأصل، فذكر تاريخ بعض المُقابسات وأمكنتها وأطرافها والسياقات الحافّة بها. لكنّنا لا نعدم مع ذلك أثر الشفويّ وتأثير الذاكرة. وفعل التغيير بالزيادة والحذف، بل لا نعدم، خاصّة، أسلوب التوحيدي الأدبي البديع. هذا الذي جعل من الفلسفة بابا من أبواب الأدب، ومجالا ثقافيّا مطروقا، خارج السياج الذي ضربه الفلاسفة حولها. وهذا ما يجعل التوحيديّ، لا مُجرّد ناقل سلبيّ، وإنّما فاعل بلغته وأسلوبه، حينما أخرج النصوص من مقام التواصل الشفويّ إلى مقام النصّ المكتوب، مع ما بين المقامين من اختلافات تداوليّة وعرفانيّة. فهل اكتسبت هذه المُقابسات بنية نصيّة طرازيّة؟ أم كانت النصوص على غير طراز؟
علينا أن نشير، في هذه المرحلة إلى أنّ كتاب المُقابسات قد تضمّن، إلى جانب

المحاورات، نصوصا ومُختارات من كتب الفلاسفة ودروسا وآراء وأقوالا سمعها أبو حيّان. لذلك فإنّنا لن نسقط بنية الحوار على كلّ المُقابسات، حتّى لا نسقط في التعميم المُخلّ بالحقيقة والمنهج. وأمّا النّصوص الحواريّة، فقد وجّهتنا في البدء، إلى وجود ما يمكن أن نسميه بنية طرازيّة للمُقابسة تأخذ الشكل التالي: تمهيد سرديّ، أو تأطير حدثيّ، أو فقرة تقريريّة تليها مُبادلة تتشكّل من مُخاطبة سؤال، ومُخاطبة ردّ، ثمّ تعليق سرديّ أو تعقيب. غير أنّ هذه البنية لم تصمد طويلا أمام التعدّد في المُبادلات والأطراف المُتحاورة وسقوط بعض المكوّنات مثل التمهيد أو التعقيب.

فقد أوصلنا التحليل المقطعي للحوار إلى أشكال نصيّة شتّى من ضمنها الأشكال التالية:

• تتشكل بعض المُقابسات من مُخاطبة واحدة يفتتحها التوحيدي بسمعتُ. مثل المُقابسات عدد: 1 و 26 و 31 و 32 و 35 و 58.[14]

• تتشكّل مُقابسات أخرى من مُبادلة واحدة فيها مُخاطبتان. مثل المُقابسات عدد: 6 و 12 و 15 و 18 و 32 .. مثال: "يُقال ما المنطق؟ الجواب: هو صناعة أدويّة يتميز بها الصدق والكذب في الأقوال، والحق والباطل في الاعتقاد، والخير والشر في الأحوال.[15]

• تتشكّل أخرى من مُقدمة سرديّة مع مُخاطبات مع تعليق سرديّ مثل المُقابسات عدد: 2 و 5 و 41. وقد يسقط التمهيد أو التعقيب في مُقابسات أخرى.

• تتشكّل مُقابسات أخرى من مُبادلتين بأربع مُخاطبات. مثل المُقابسات عدد: 17 و 27.

ثمّ نجد مُقابسات أخرى على غايّة التركيب، نظرا لدقّة المسألة المطروقة وتعدّد المُتحاورين وكثرة التعليقات مثل المُقابسات عدد: 23 و 24 و 30 و 44 و 50 و 63 و 66. وغيرها كثير. إنّ النماذج البنيويّة والمقطعيّة السابقة، وغيرها كثير، إنّما تعبّر عن غياب بنيّة طرازيّة للمُقابسات، مّما يضعها في نمط المحاورات الفلسفيّة وجنس الأدب الحواريّ المجالسيّ، من دون أن تتفرّد ببنية مخصوصة أو جنس فريد، رغم فرادة التسمية والعنوان. وهذا التعدد في البنى، حدّ التنافر، قد انعكس أيضا على ترتيب المُقابسات وتنظيمها، الأمر الذي اعتبره بعض المُستشرقين "غموضا وفوضى حدّت من فائدته ونفعه، خاصّة عند تناوله للمسائل الفلسفيّة.

خامسا: المُقابسات وتقاطع التأثيرات:

نشأ التوحيديّ نشأة اعتزالية وصوفيّة على يد أستاذه أبي سعيد السيرافيّ الذي علّمه أصول الاعتزال وأسرار التصوّف فكان مُتعلّما مريدا عند شيخه الذي جمع بين الاعتزال والتصوّف بين العقل والتوكّل. لكنّه تتلمذ على أيدي فلاسفة آخرين، مثل أبي سليمان المنطقيّ، وتأثّر بأفكارهم وبرؤيتهم الفلسفيّة الأفلاطونيّة الحديثة وتصوّراتهم الصوفيّة. فكيف تجلّى ذلك التكوين المزدوج في فكر التوحيدي وخصائص المُقابسات: بنية ومضمونا؟ ثمّ ما هو تأثير التوحيديّ ذاته، باعتباره أديبا، في إخراج الكتاب على تلك الصورة؟

خضعت الفلسفة العربيّة لتأثيرات الفلسفة اليونانيّة بعد عصر الترجمة، وتجلّت تلك التأثيرات في أشكال الخطابات العلميّة والنظريّة والكلاميّة واللغويّة والفقهيّة، وبرزت في علوم أصول اللغة والفقه وعلم الكلام، خاصّة. وقد توضّح ذلك التأثير في مُختلف المدارس الكلاميّة، ومنها الاعتزال. نحن نعلم أنّ التعلّم في الأفلاطونيّة المحدثة ذي صبغة "فيضيّة" مفادها أنّ "العقل الإنسانيّ في اكتماله، محكوم بتراتبيّة تصله بالعقل الأوّل الذي يفيض بكماله على العقل الفعّال، وصولا، إلى العقل الإنسانيّ المُستعدّ شوقا، إلى تلقّي المعارف والفيوض الحكميّة اللدنيّة. فالأوّل فاض عن امتلاء، فإذا هو نازل، والأخير تلقّى عن تعطّش ولهفة، فإذا هو صاعد، فتمّحي الحدود بين عالمين، أحدهما مُفارق مُتعال غيبيّ والثاني إنسانيّ مُحايث مرئيّ."[16]

ضمن هذا التصوّر تكون المعارف والحكم والعلوم، فيوض نازلة من لدن العالم المُعلّم، يتلقّاها المُتعلّم المُتعطّش، بعد طرح سؤال يقدح به العقل، لتنبثق المعرفة أقباسا وأنوارا يقتبسها المُتعلّم. وتتدعّم هذه الوضعيّة التعلّميّة بالتصوّر الصوفيّ للمعرفة وكيْفيّات تحصيلها وتلقّيها. فيكون الأستاذ شيخا، والمُتعلّم مريدا، والمعرفة مُكتسبة، بالكدّ والصوم واتباع الطريقة، استلهاما للمعارف والعلوم والإشراقات والتجلّيات. وهذا ممّا يكشف عن بعض وجوه المُخاتلة في تسمية المُقابسة، وخاصّة في صيغة "مُفاعلة"، مثلما رأينا. لكن هذه المقارنة، لا تعني التماهي بين النسقين الصوفيّ والفلسفيّ، ولا يجب أن تلغي التمايز بين المعرفة المنطقيّة العقليّة التي تشتغل على العلوم النظريّة والرياضيّة والمنطقيّة وبين المعرفة الصوفيّة التي تستهدف الأخلاق والسلوك والحقيقة، عن طريق الدربة ورياضة النفس والتقشّف. إنّ هذه المُقارنة لا تلغي الفروق، وإنّما تؤكّد على المُشتركات، في مستوى التصوّرات للمعرفة وتراتبيّة العلاقات والتلقّي التي تجلّت في 1-- طبيعة العلاقة (عالم-مُتعلّم... شيخ-مريد) وفي بنية المُقابسة (سؤال – جواب) وطبيعة الموضوعات (عقلية نظرية وأخلاقيّة سلوكيّة).

فضمن هذا التصوّر التراتبيّ العموديّ للعلاقة، بين الشيخ والمريد، أو العالم وطالب الحكمة، تتشكّل نظريّة المعرفة الفيضيّة - الصوفيّة، التي حدّدت، بدورها، طبيعة العلاقة العموديّة وبنية النصّ الحواريّة، القائمة على أهميّة الإجابات، باعتبارها فيوضا، مثلما حدّدت مضمونها الفلسفي والأخلاقي. ذلك كان العامل الأوّل في تشكيل بنية المُقابسات ومضمونها، وأمّا العامل الثاني فيعود إلى تأخّر زمن تدوين المُقابسات عن زمن المُشافهة، وخاصّة إلى التوحيدي ذاته وأسلوبه الأدبي وغاياته من تدوين المُقابسات.

يشير أبو حيّان لغايته من إيراد النصوص الفلسفيّة بأسلوبه المُوجز وعبارته الأدبيّة فيقول: "هذه معان أُختلست من مُذكرات هؤلاء المشائخ. فلم يمكن أن تورد تامّة مُستقصاة؛ لأنّ الكتب التي توضّح هذه الدقائق موجودة، ومن يشرح مُشكلها ويفتح مُستغلقها حاضر. فليكن التعويل في بلوغ غايات هذه المواضيع على العلماء والكتب والقرائح". "والحاصل أن المُقابسات ليست أبحاثا مُنظمّة في الفلسفة، تعرض فيها الأفكار الفلسفيّة عرضا منهجيّا مُفصّلا، وتسخلص فيها النتائج من

المُقدّمات المُؤسسة على البرهان الأكيد أو البديهيات الواضحة. وإنّما هي خطرات فلسفيّة وأحاديث تدور في حلقة درس، أو مجلس سمر، حول مُشكلة من مشاكل الحياة والفكر.»[17]

إنّ هذه الأدبيّة واللغة المُفعة بالشعر والتصوّف، والتي تجلّت في البنية، وعدم التبويب والانتظام، قد دفعت عديد الباحثين إلى إخراج المُقابسات من مملكة الفلسفة، واعتبارها صورة لانحدارها. فقد ذهب المُستشرق "دي بور" (De Boer) إلى القول: "هنا نرى مدرسة الفارابي تزول زوالا واضحا، نجد نزعة الفارابي المنطقيّة تستحيل إلى فلسفة لفظيّة، وكانت جماعة السجستاني تتلاعب بالألفاظ والمعاني، والأمر الذي كان عند الفارابي لباب حياة العقل، أصبح في الغالب، عند شيعة أبي سليمان، موضوعا للمهارة في الجدل".[18]

فهل مثلت المُقابسات صورة لانحدار العقل وانحداره؟ أم مثّلت شكلا مُميّزا لتجلّيات العقل المُختلفة في الفلسفة والأدب؟ وكانت مُحصّلة لتفاعل المدارس الفكريّة والأنساق الفلسفيّة؟ وهل كانت المُقابسات تعبيرا عن فكر التوحيدي وجماعته؟ أم عبرت عن القرن الرّابع وسياقاته؟

سادسا: من عقلانيّة المضامين إلى عقلانيّة السياقات.

في المُقابسات تجلّيات مُهمة للعقلانيّة، التي تمتحُ من المدرسة الكلاميّة الاعتزاليّة، وتأثيرات الفلسفة اليونانيّة الأفلاطونيّة المُحدثة، والبيئة العلميّة في القرن الرّابع، في بغداد. وقد تجلّت "العقلانيّة" التعليميّة الأفلاطونيّة في مستويات منها نوع العلاقات التفاعليّة بين الأطراف المتحاورة، والتي رأينا أنّها تشبه في شكلها العلاقة التراتبيّة العموديّة الاقتباسيّة بين القطب المُعلّم والمريد المُتعلّم. وقد أفرزتت هذه العلاقة التراتبيّة غياب العلاقات الانفعاليّة والضديّة العنيفة التي تطبع المُجادلات والمُساجلات، ولكن غاب عنها، كذلك، البُعد التبادليّ في أدوار الاستفهام والتناظر، الأمر الذي همّش البُعد البنائيّ للمعرفة، باعتبارها فعلا مُشتركا في الحوار: معرفةً وتعرّفًا وتعارفًا.

من مظاهر العقلانيّة، أيضا، أن جعل التوحيديّ من دروس الفلسفة والتأمّلات النظريّة والمسائل الكلاميّة والصوفيّة والميتافيزيقيّة والأخلاقيّة، موضوعات أدبيّة مُتاحة لجمهور الأدباء والقرّاء. فقد تمكّن التوحيديّ، بأدبه الرّفيع وعبارته الرقيقة وقدراته التأليفيّة، من إلباس الفلسفة والتصوّف لبوس الأدب البديع. فكأن التوحيدي لم يغادر غاية جعل الفلسفة من مجال الأدب، متوخيا أسلوب الإمتاع والمُؤانسة، حينا، و/أو الإفهام والإقناع، أحايين أخرى. ثمّ أليس من العقلانيّة، واتساع الأفق الفكريّ في الحضارة العربية، أن فتح التوحيدي مجال البصر والإدراك، على الفلسفة والتصوّف وعلم الكلام، عوضا عن التضييق والإلجام، الذي دعا إليه آخرون؟

تتجسّم العقلانيّة أيضا في المجالس العلميّة الخاصّة، مثل مجلس أبي سليمان بن طاهر بن بهرام السجستاني، ومجلس ابن سعدان، ومجلس الشيخ عيسى بن علي الوزير، ودكان ابن السمح، بباب الطاق بالورّاقين. فقد تميّز الفضاء التواصليّ في هذه المجالس بالحريّة والتسامح والاعتراف.

من مظاهر العقلانيّة البيّنة في المُقابسات مّا يمكن أن نسمّيه ايتيقا الحوار. التي هي ضرب من التفكير الذي يتجلّى في السلوك التواصلي التفاعليّ الذي يستحضر الآخر في العملية الحواريّة. وإنّ "إيتيقا" التفكير هذه تتجلّى في مظهر التعقّل والتواضع والتروّي في التعاطي مع الاختلافات. ليشكّل الحوارُ فضاءً للغيريّة ولبناء الحقيقة بشكل تعاونيّ إبداعيّ. وبذلك تكون "ايتقا" الحوار لحظة انفتاح على الآخر والتزامًا به، في فعل "تواصليّ" بامتياز، لا يقتصر على الجوانب الشكلية، ولا يختصر العلاقة بالآخر في الوجه التنافسي أو النزاعيّ. ليكون الحوار مسلكًا لتشكيل العقلانية الحواريّة التواصليّة، التي تستدعي الاعتراف بالآخر، ذاتا مُستقلّة مُتفاعلة مُشاركة، في ذات الوقت.

إنّ هذه العقلانيّة، في المُقابسات، لا يمكن أن تكون إلاّ انعكاسا لعقلانيّة أشمل في السياق الثقافي والاجتماعي والفضاء التواصليّ العام. ومن أبرز ملامح تلك العقلانيّة في الفضاء الثقافي والفلسفي العربي الإسلاميّ، في القرن الرابع، الحريّة الفكريّة والتسامح الديني والمذهبي والعقائديّ والاعتراف المُتبادل بين المُتقابسين، إنّنا نُلاحظ، بيسر، تنوّع المرجعيات الدينيّة والمذهبيّة والفلسفيّة للمُتحاورين. إذ نجد منهم المُسلم والمسيحيّ واليهوديّ والصابئيّ والنسطوريّ، "كلّ منهم إمام في شأنه وفرد في صناعته"[19] وهم يتقاسمون اختصاصات شتّى، كالفلسفة والمنطق والتصوّف والفلك والميتافيزقا واللغة والبلاغة، وعلوما أخرى كثيرة. وإنّ هذا التعدّد العرقيّ والثقافيّ إنّما يؤكّد على أهميّة الانفتاح العلميّ والتسامح الدينيّ، والاعتراف بالمعرفة، قيمةً إنسانيّةً ما فوق عرقيّة. ويتأكد هذا الاعتراف بالألقاب العلميّة والتشريفيّة المُسندة لهؤلاء الأعلام، مثلما تتأكد "الحريّة الفكريّة"، من خلال التنوّع في المسائل الفلسفيّة والمواضيع الأخلاقيّة والاجتماعيّة والميتافيزيقيّة.

خاتمة واستنتاجات:

هكذا نتوصّل، إلى مجموعة من الاستنتاجات حول المُقابسات، بنيةً ومضمونًا، منها: إنّ هذا التنوّع على مستوى البناء النصّي والمقطعي للمُحاورات: من الكلمات المُختصرة المُوجزة إلى الطرادات، ومن المُخاطبة الواحدة، باعتبارها وحدة مونولوجيّة، إلى المُبادلة (سؤال+إجابة) إلى المُبادلات الثلاثيّة والرباعيّة، وإلى التبادل المُتعدد: (Échange polygéré). الذي هو أكثر تعقيدا، لأنّه يتشكل من أكثر من مُتدخلين. ونُلاحظ فيها وجود ثنائيات (Diyades) تعود بنيتها البراغماتية القاعدية إلى واحدة من الأنواع السابقة".[20]، إنّما يعود حسب رأينا إلى خضوع، التوحيديّ ونصوص المُقابسات، للذاكرة، ولسياقات تواصليّة مُختلفة وأشكال تفاعليّة وعلاقات تعليميّة تراتبيّة غير مُنتظمة، تغلب عليها العفويّة والارتجال والشفويّة، وتخضع لرغبات المُتكلّم العالم/ الشيخ وإلهامه وحالاته، وخضوعا لرؤيته الفلسفيّة.

هكذا تكون المُقابسة، شأن الإلهام والإشراقات والفيوض، مُوجزةً حينا، مطولّةً أحيانا، وعلى غير نمط مضبوط أحايين أخرى. فبنية المُقابسات كانت انعكاسا لطبيعة العلاقات وتعبيرا عن التصوّرات التراتبية ولنظرية المعرفة في

الفلسفة الأفلاطونيّة المُحدثة الإشراقيّة، في صيغتها الصوفيّة العربيّة-الإسلاميّة. وكلّ هذا منعها من اكتساب طراز نصّي مُميّز، شأن المُناظرة مثلا، وألقى بها في أشكال من الفوضى وغياب الانتظام النصّي والمقطعي. غير أنّ هذا التنوّع البنيويّ النصّي، لا يخرج المُقابسات من النمط الحواريّ ومن جنس المحاورات الفلسفيّة والأدبيّة.

مثلما نستنتج أنّ العقلانيّة التي بشّر بها التوحيديّ في المُقابسات، حين جعل الفلسفة من أبواب الأدب، إنّما كانت عقلانيّة "صوفيّة" إشراقيّة "حدسيّة" كشفيّة"، يراها أفلوطين أعلى طرق المعرفة، ويراها الفلاسفة وأهل المنطق أدنى من الحجاج العقلي والجدل المنطقي. ولكن، هل من المنطق والعقل، أن نُحاكم فلسفة أو نسقا فكريّا، انطلاقا من نسق فلسفيّ آخر؟ كأن نحاكم الأفلاطونيّة الفيضيّة، بميزان الفلسفة البرهانيّة الجدليّة أو العقلانيّة الوضعيّة؟

نستنتج أخيرا، أنّ المُقابسات، بنيةً نصيّة، ونمطا كتابيّا، وجنسا حواريّا، وعلاقات تراتبيّة، ومضامين وموضوعات، قد انطبعت بروح الفلسفة الأفلاطونيّة الفيضيّة، لكنّ المُدقّق في "جليل الكلام" في المتن، يُلاحظ، بلا ريب، حضور "عقلانيات" ومدارس واتجاهات: أفلاطونيّة وأرسطيّة ومنطقيّة وعلميّة وكلاميّة ومذهبيّة شديدة التنوع والثّراء، ممّا يجعل المُقابسات فضاء حواريّا مفتوحا على التعدّد والتسامح والاعتراف، ويعبّر عن إيتيقا الحوار وديناميّة الفكر والأدب والفلسفة في الثقافة العربيّة الإسلاميّة، في القرن الرّابع للهجرة. لكن يبقى السؤال المنهجيّ والحضاريّ مطروحا. هل مثلت المُقابسات تعبيرا عن بدايات انحدار الفكر الفلسفي العقلاني، أم تعبيرا عن حركيّته وثرائه وتنوّع مسالكه وأنساقه وتجلّياته؟

1 - التوحيديّ، أبو حيّان، اختلف الباحثون في تاريخ ميلاد التوحيديّ، ونسبه وعقيدته. وفي المصادر تأويلات كثيرة لكلّ رأي. ونكتفي هنا بما قاله فيه ياقوت الحموي: " فهو شيخ الصوفيّة وفيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة ومُحقق الكلام ومُتكلّم المُحققين وإمام البلغاء. فرد الدنيا الذي لا نظير له ذكاء وفطنة وفصاحة ومكنة. كثير التحصيل للعلوم في كلّ فنّ، واسع الدراية والرواية. وكان مع ذلك محدودا محارفا، يتشكّى صرف زمانه ويبكي في تصانيفه على حرمانه." ياقوت الحموي، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، المعروف بمعجم الأدباء أو طبقات الأدباء. اعتنى بنسخه وتصحيحه: د. س. مرجليوث، ج 5، ط 2، مصر 1928م، صص 381-380.

2-Guellouz,S. (1992). Le dialogue, P.U.F, Paris P 15.

3-Guellouz,S. (1992). Le dialogue, P.U.F, Paris , P 15.

4 -لأبي حيّان كتب كثيرة، منها: الإمتاع والمُؤانسة والصداقة والصديق ورسالة في العلوم والإشارات الإلهية، والهوامل والشوامل ورسالة السقيفة، ورسالة في علم الكتابة، ورسالة الحياة والبصائر والذخائر ومثالب الوزيرين.

5 -الكيلاني، إبراهيم، من مُقدمة كتاب المُقابسات لأبي حيّان التوحيدي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القوميّ، دمشق، 1984، ص 17.

6 - إدراوي، العيّاشي، 2012، الحوار الاختلافي أو مسلك التناظر الكلامي، إفريقيا الشرق، المغرب، ص 54.

7 - للتوسع في دراسة العلاقة بين الشفوي والمكتوب أنظر:

- Langue Française, Février 1991, N°89, Larousse.

وتمعّن، خاصّة، في المقالين التاليين:

- Meguy, Sillam. (1991). La variation dans les dialogues de Bel-Ami. PP 35-51.
- Française, cadet. (1991). Le parlé coulé dans l'écrit, PP 110-124. Guellouz,)1992(, p 151.

8 - للتوسّع في معاني الحوار وأشكال المحاورات أنظر: مُعجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط 1، 2010.

9 - مُعجم السرديات، ص 160.

10 - للتوسّع في المُناظرة وأبعادها الحجاجيّة أنظر: ادراوي، العيّاشي، 2012، الحوار الاختلافي، أو مسلك التناظر الكلاميّ، إفريقيا الشرق، المغرب، الفصل الثالث: المنطق الحجاجي في المُناظرة، صص 130-97.

11 - للتوسّع في فهم "دور تفاعل الأشخاص في مبدأ التعاون والتنسيق" أنظر: ليتش، جيوفري، مبادئ التداولية، ترجمة: قينيني، عبد القادر، إفريقيا الشرق، 2013، المغرب، الفصل الرّابع، صص138-107.

12 - الصديق، حسين، 2000، المُناظرة في الأدب العربي الإسلامي، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، صص 198-199.

13 - حسن، محمد توفيق، المقابسات لأبي حيّان التوحيديّ، الطبعة الثانية، بغداد، 1989م، ص 282.

14 - اعتمدت في الإحالة على طبعة المُقابسات التي حقّقها وقدّم لها محمّد توفيق حسن، نظرا لقيمة المجهود التحقيقيّ والبحث العلميّ الذي بذله.

15 - المُقابسات، لأبي حيّان التوحيديّ، اختار النصوص وقدّم لها وعلّق عليها، إبراهيم الكيلاني، دمشق- سوريا، صص، 193 - 202

16 - الزمّوري، معز، كمال العقل عند التوحيديّ: المقابسات نموذجا، الفكر العربي المعاصر، العدد 161-160، 2013، ص 125.

17 - حسن، محمد توفيق، المُقابسات لأبي حيّان التوحيديّ، الطبعة الثانية، بغداد، 1989م، صص 21-20.

18 - من كتاب المُقابسات، لأبي حيّان التوحيديّ، اختار النّصوص وقدّم لها وعلّق عليها، إبراهيم الكيلاني، دمشق – سوريا، 1984م، صص 34-35.

19 - المُقابسات، التوحيديّ، تحقيق وتقديم، محمد توفيق حسن، الطبعة الثانية، بغداد، 1989م، 58.

20- De Nucheze, Violaine, 2001, Sémiologie des dialogues didactiques, p 94.

فوتوغرافيا

الفوتوغراف:
كي لا يتحوّل الواقع إلى خديعة



صالح حمدوني

الأردن

لعل أحد أسباب تردّي واقعنا الإبداعي- الثقافي منه خاصة- هو استسهال الإبداع إنجازاً ونشراً. وواحدة من إشكالات الوعي الثقافي هي عدم مُتابعة، أوالاطلاع على إبداعات الآخرين الذين قضوا أعمارهم في سعيهم؛ لتقديم أفكارهم ورؤاهم الإبداعية المُختلفة. لعلّ الفوتوغراف هو واحد من أبرز هذه المجالات التي ورطها مُشتغلوها بالاستسهال، أي بتردي مضمونها، وإن كانت تتميّز بالإبهار شكلاً وتقنية. اعتاد كثير من المُصورون العرب حمل الكاميرا والخروج بها في جولات تصوير مُختلفة المواضيع. المُحترفون منهم استغلوا التقنيات المُتاحة في الكاميرا؛ لإضافة تأثيرات مُعينة على الصورة (عداك عن تأثيرات برامج تحرير الصور)، لكنهم بالنتيجة تعاملوا مع آلية واحدة: اضغط زرّ التصوير لتحصل على صورة، من دون إدراكٍ لمحتوى الصورة أو دلالاته وتأويلاته، من دون فهم دور الصورة وأفكار المصور، وكيف يمكن له أن يقود المشهد ليعبّر عن مكنوناته. موضوعات التصوير الفوتوغرافي- كأي مجال إبداعي آخر- مُلقاة على قارعة الطريق. المسألة كيف يتم تناولها وتحويلها إلى حاملة لأفكار ومقولات مُبدعها. الفقر في وعي الصورة وآلياتها ومضموناتها، بالطبع، ناتج في واحد من أسبابه عن القطيعة المعرفيّة الحاصلة بين المُبدع وتجارب الآخرين. خاض الفوتوغراف صراعاً مريراً حتى وصل إلينا، بكل ما يحمل من تقنيات وأدوات وإضافات. هذا التاريخ يُعاكس فكرة الاستسهال التي تورّط فيها الفوتوغرافيون، وخصوصاً النماذج العربية منه. واحدة من التجارب الفوتوغرافية العالمية اللافتة، هي تجربة الفوتوغرافي السويدي أندرس بيترسون (وُلد عام 1944م). مقهى لهمتز **Café Lehmitz** هي حانة ومقهى في مدينة هامبورغ الألمانية، قضى فيها أندرس سنوات، بداية من 1968م وهو يرصد زبائنها من البغايا ومُدمني الكحول والمُخدرات الذين أقام معهم صداقات

سمحت له بأن يلتقط لهم صوراً حميمية وشخصية قريبة، تعكس طبيعية حياتهم وسلوكياتهم، وهم الفئة التي تعيش على هامش المُجتمع الرزين، وفي الحواري الخلفية للمدينة، وتحت جنح الظلام.



حين عرض أندرس صوره (أصدرها في كتاب حمل اسم الحانة عام 1978م) أحدث ثورة في التصوير الفوتوغرافي شكلاً ومضموناً؛ حيث استطاع أن يتحرر من التسجيلية التقليدية، وأعاد إنتاج الواقع بمفهوم مُغاير حتى ذلك الوقت. في مسيرته الفوتوغرافية اللاحقة وثّق أندرس بأسلوب خاص حياة المُقيمين في مأوى الأمراض النفسية وملجأ العجزة، وصوّر المنبوذين والمُشردين على الأرصفة وتحت جسور المُدن الكبيرة. صوره كانت تجبر المُشاهد على احترام خصوصية ومواقف وعواطف هؤلاء، كاشفة عن مواطن الرقّة والجمال والإنسانية المُشتركة فيما بينهم. كانت صوره تبدو وكأنها مُذكرات شخصية لتجاربه مع الناس والأمكنة المُهْمَلة. أناس وأماكن من المُمكن أن نتجنّبها في يومنا العادي. صورهم كانت تبرز حياتهم الصعبة والحميمية، صور تعبّر مع كلّ ذلك عن قلق عميق يهزّ منظومة أخلاق المُجتمع البرجوازي. صوره تُنتج طنيناً مُستمراً حتى اللحظة

أندرس بيترسون أحب التصوير الفوتوغرافي وطوّر مهارته على يد مُعلمه السويدي كريستر سترومهولم عامي 1968-1966م، هذا الشغف بالتصوير، إضافة لمحبته لحياة الليل والحانات في هامبورغ بدايةً، جعلا منه مصوراً لحياة مُختلفة غير مألوفة. فهو لا يصوّر هذه الأمكنة والأشخاص إلا بعدما يُقيم معهم صداقات وألفة خاصة؛ لذا يستخدم عاطفته قبل عقله عند التقاط الصور. يصور بقلبه بدلا من عقله، مثلا: يبحث عن مشاعر الحب (مُعانقة الأزواج/المُحبين)، أو تعبير عن كراهية (حوار صاخب وجدال)، أو مشاعر خوف ورهبة في موقف مُعين، خصوصاً خوف الشخص أمام الكاميرا، أو محاولة إظهار القوة (شخص يستعرض أمام الكاميرا)، أو الشعور بالوحدة (شخص يجلس وحيداً في زقاق، أو تحت جسر).

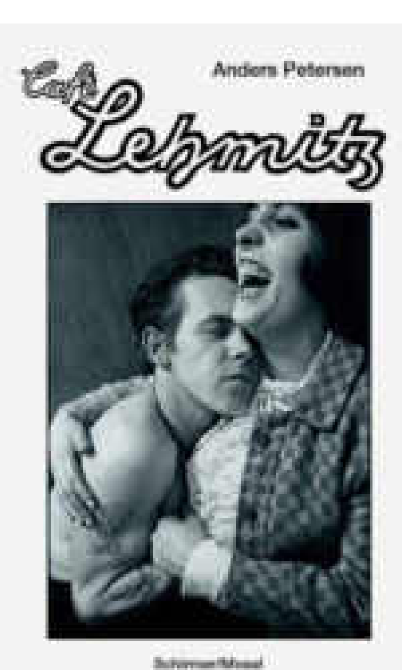


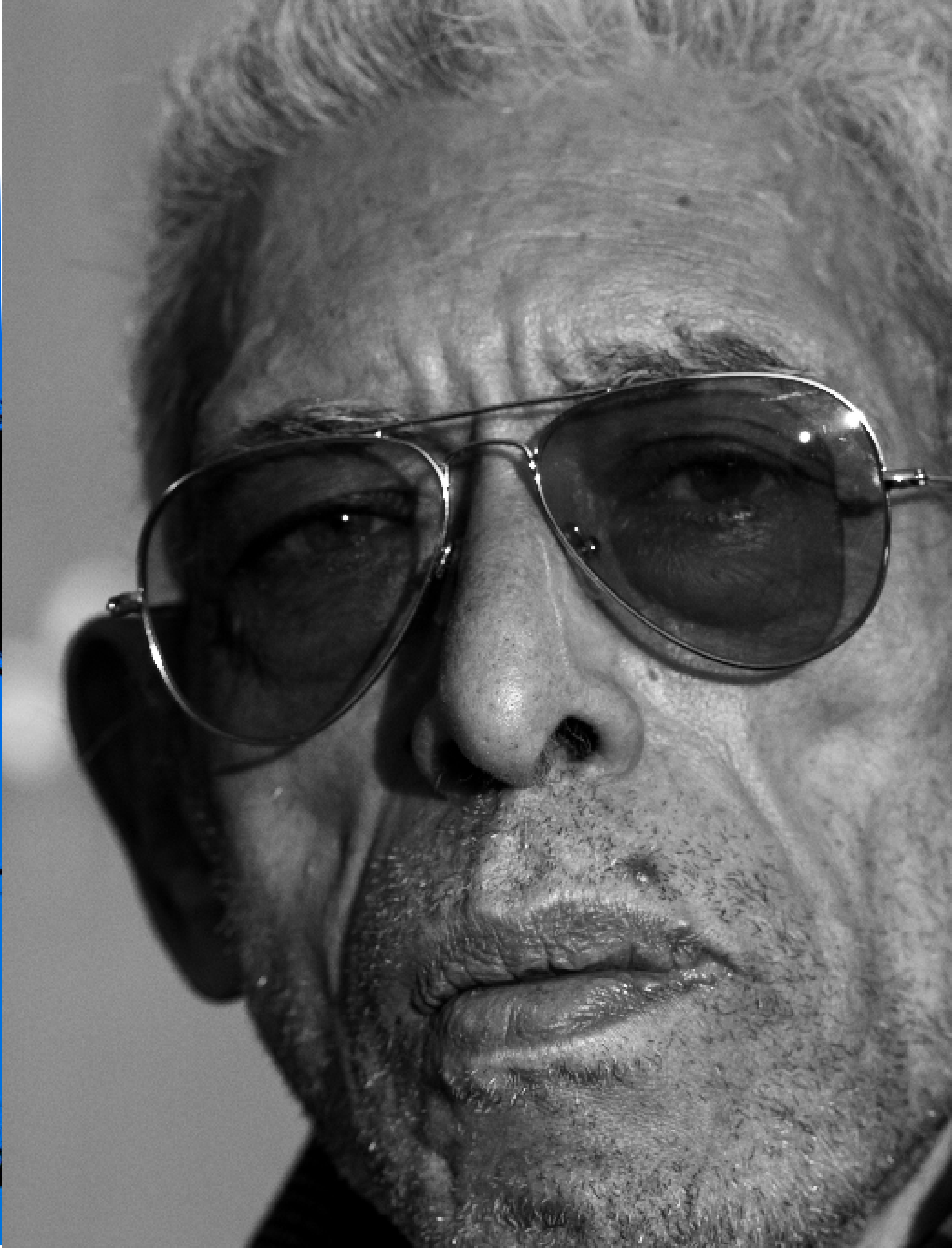
وبالتأكيد لا يغيب عقل المصور تماما عند التقاط الصورة، مثل سعيه لأن يحصل على عناصر تكوين جيد ومُناسب للصورة، (إطار أو مُقدمة للصورة، تركيز مُناسب). لكن، هذه التفاصيل بالنسبة لأندرس هي ثانوية، الأولوية عنده هي روح الصورة. فالصورة المثالية فنياً والتي لا تُنسى هي الصورة التي فيها روح، روح الموضوع وتعبيراته وعواطفه. أندرس لا تُغريه تقنيات الفوتوغراف المتطورة، فهو عادة ما يستخدم كاميرا صغيرة بسيطة مع عدسة واسعة الزاوية (28 أو 35 ملم)، الأهم من التقنيات عنده هو التواصل مع الناس والأمكنة. أن يكون صادقاً معهم ومع ذاته. أما الكاميرا فهي مُجرّد أداة. المسألة عنده تتعلّق بظروف حياة الناس، وهذا موضوع يجب أن يكون أكثر أهمية من التقنيات والمُعدّات المُستخدمة للتعبير عنهم. المسألة كيف تُعبّر. ليس من المفروض أن يكون الفوتوغرافي عبداً للأدوات المُعدّات. المصور يحتاج البساطة؛ ليؤسس علاقات طبيعية مع الناس والأمكنة. يعتقد أندرس بيترسون أن الصورة الناجحة هي الصورة التي تحتوي على أسئلة أكثر من إجابات، لذا يعتبر أن على المصور ألا يجعل صوره تقدم قصة كاملة، فهذا سيؤثر على تفاعل المُشاهد معها. سينظر إليها ويذهب بعدما شاهد قصة كاملة وتلقّى أجوبة على أسئلته؛ لذا لا يُقدم أندرس قصة كاملة في صوره، إنه يثير فضول المُشاهد ويستفز حواسه وذاكرته لاكتشاف ماهية الصورة، فتلتصق في ذاكرته أكثر. ولهذا أيضا يعتمد أندرس على التصوير بالأبيض والأسود في كل أعماله. فهو يرى أن الأبيض والأسود فيهما إيحاء لوني أكثر من التصوير الملوّن. الألوان تحجب (ذهنياً) بعض دلالات ومعاني الصورة. في الأبيض والأسود يكون المصوّر مُضطراً لاستخدام خبراته ومعارفه وخياله للتعبير عن الألوان بتدرجات الأبيض والأسود؛ مما يدفع المُشاهد إلى إعمال خياله وتجاربه وربما تاريخه الشخصي في محاولة منه لفهم الصورة. حينها يتحول المُشاهد إلى شريك إيجابي من خلال النظر إلى الصورة بدلا من مُشاهدتها بشكل سلبي.



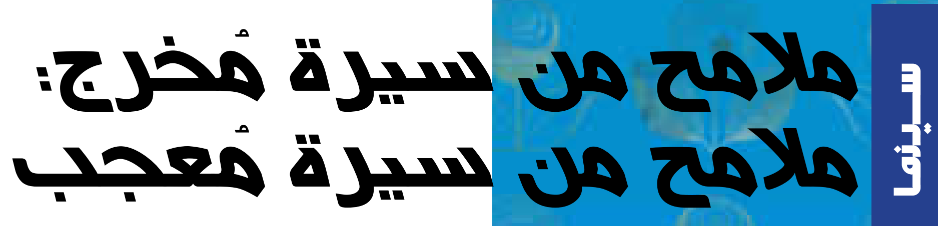
بالنتيجة، وبغض النظر، عن فهم أندرس المُميز للتصوير بالأبيض والأسود أو المُلون، فإن الفكرة العميقة هنا هي ضرورة التقاط صورة فيها من التشويق والأسئلة والغموض ما يدفع المُشاهد إلى الغوص فيها والاشتباك معها. عادة ما يلجأ الفوتوغرافيون إلى ابتداع أسلوبهم الخاص أو بصمتهم التي تُميّز صورهم. بينما أندرس اعتمد أسلوبه بطريقة أخرى، أو فلنقل أنه خطّ نهجاً خاصاً في التصوير الفوتوغرافي، نهجاً لا يظهر في صوره بحدّ ذاتها، بل يظهر من خلال الأشخاص الذين يصوّرهم. فهم يثـقون فيه، ويتفاعلون ويتعاونون معه. يقترب منهم، يتحدث معهم، يقيم علاقات صداقة؛ لذا تشعر بالدفء والحُب في صوره كلها، تشعر أن صوره شخصية عميقة بشكل لافت. عادة ما يذهب أندرس إلى البار أو شارع خلفيّ مُعتم في مدينة كبيرة، لا يُظهر كاميرته، يتسكّع هناك، يدردش مع البعض، يؤسس حالة من الثقة المُتبادلة، يُظهر كاميرته ولا يُصوّر أحدا. يستمر في الدردشة والتسكع، ثم يقوم بتصوير لقطة، يغار شخص لأنه لم يصوره، فيصير أكثر استعدادا للصورة. يبدأ أندرس بالتناوب على تصوير الأشخاص المُحيطين به بكل حرية واستقلالية وطبيعية. هكذا يكون قد حفّز دواخل هؤلاء ليُظهروا أجمل ما فيهم: ضحكاتهم، محبتهم، حميميتهم، وأحيانا حزنهم وغضبهم. هنا لم يعُد مُهما الإهتمام بالجماليات الشكلية، إنه يبتدع أسلوبه ونهجه في تأسيس العلاقات والرغبة في التعبير عنها. على الإبداع أن يقترن بالشغف، بلا شغف سيتحوّل إلى روتين، إلى سلوك آليّ. بالشغف وحده يطرح المُبدع أسئلة متواصلة حول عمله وفهمه ونهجه؛ لذا سيستمر في تطوير عمله والانغماس فيه. الشغف في حالة أندرس يصلّ حدّ الجنون؛ فهو مجنون بصورة الشارع والليل والناس (أقام في سجن مُشدد الحراسة ليصور السجناء، أقام في مصحة مجانين ومأوى عجزة، زار العديد من المُدن الكبيرة وأقام في حواريها المعتمة)!
من الطبيعي أيضا حين تصور هذه المواضيع،

وفي هذه الظروف أن تشعر بالخوف أيضاً. لكنه أيضا المسكون بالعلاقات والصداقات. ومن صوره تحسّ أنه يحاول فهم نفسه عبر الآخرين، وحين يسأل نفسه أسئلته الخاصة فإنه يحاول أن يجد الإجابة لدى الآخرين، والآخرون هم الذين يصورهم. ليجد أندرس أجوبته؛ عليه أن يقترب من الآخرين، يتواصل معهم. والآخرون هم بشر وأمكنة؛ فتتحوّل الصورة من صورة موضوعية للعالم إلى تفسيرات ذاتية لكيفية رؤيتنا للآخرين. يبحث أندرس عما يجمعه مع الناس من أفكار وسلوك ومواقف، لا يبحث عما يستدعي الخلاف وما يفّرقه عنهم. بغض النظر عن اختلاف الثقافات والديانات واللغات. فالبشر بالأساس مُتشابهون ويعانون من نفس ظروف القهر والحرية والاستغلال؛ لذا يتحول التصوير الفوتوغرافي عند أندرس بيترسون إلى نوع من السلوك الإنساني البدائي القائم على العاطفة والمحبة، الخالي من الاستغلال والمصالح.






ملف العدد
داود عبدالسـيد:
فلسفة السينما



ملامح من سيرة مُخرج: ملامح من سيرة مُعجب



أشرف سرحان

مصر

مُعاناة الكتابة عن رجل يحمل قيمة:

أعترف إني ارتبكت عندما تلقيت اتصالا من رئيس التحرير يطلب مني فيه كتابة مقال عن المُخرج الكبير داود عبد السيد. تهربت وكلي رغبة في أن أتحدث وأكتب عن هذا الفنان، لكن الخوف كان أكبر من رغبتي؛ لأن العديد من نقاد السينما الكبار المُحترمين تناولوا هذا الفيلسوف السينمائي في كتب رائعة ومقالات وحوارات لا تخلو من قيمة حقيقية توازي قيمة داود عبد السيد هذا الصوفي السينمائى. انتهت المُكالمة وبدأت انفعالات القلق والتوتر، من أين أبدأ، وكيف أكون مُختلفا عن كل ما فاضت به أقلام أئمة وكُتاب النقد السينمائي؟!

بحثت في مكتبتي؛ فوجدت ثلاثة كتب أحدثهم كتاب رائع، (داود عبد السيد: سيرة سينمائية 2021م) للناقد الكبير محمود عبد الشكور، ثم كتابين آخرين، (داود عبد السيد: محاورات أحمد شوقي 2014م)، وهو كتاب قيّم في سيرة الرجل وفلسفته في الحياة، ثم الكتاب التذكارى الاقدم للكاتب والناقد محمد رجاء، (داود عبد السيد: أبواب ورسائل 2007م)، وهو كتاب مكتوب بعاطفة الابن تجاه الأب، أو المريد تجاه الشيخ. ملت إلى الكتاب الأخير لأسباب كثيرة أهمها إني في زمن كتابته كنت أحاول تلمس الطريق إلى داود، وكنت، أيضا، قد تعرفت علي محمد رجاء، القريب من عالم داود كثيرا، والذي حدثني كثيرا عن لقاءاته بداود عبد السيد، وعن فيلم رسائل بحر المتوقف بسبب غياب النجم الكبير أحمد زكي الذى توفي في 2005م.

بعد كل هذه الكتب لم أجد ما أضيفه؛ فزاد ارتباكي وخوفي أمام رغبتي في الكتابة، وبعد ثلاثة أيام من آلام المخاض أزعجني اتصال جديد يسأل عن المقال، وكانت إجابتي: نعم المقال جاهز، أحاول فقط تنقيحه. في الحقيقة لم أكن قد كتبت شيئا، لكني قررت أن أكتب عن خطوط التماس بيني وبين عالم داود عبد السيد، وعن مُعاناتي في كتابة مقال عنه. بدأت أفتش في ذاكرتي، ورجعت إلى زمن بعيد، زمن فيلم "الصعاليك" وأنا شاب في العشرينيات، أبحث عن طريق لدخول الوسط الفني والسينما!

مشهد الخيانة: الصعاليك 1985م
من الدقيقة 37 إلى الدقيقة 42، حوالي خمس دقائق من المُتعة بين موسيقى، وحركة كاميرا، وتمثيل، وحوار بديع.
صلاح راكعا أمام حائط في غرفته يضرب رأسه النازف في الحائط ندما على مُمارسة الجنس مع صفية زوجة صديق عمره مُرسي المسجون! تسمع صفية نهنه صلاح وصوت ارتطام رأسه بالحائط؛ فتجرى (تاركه ابنها حمادة) من غرفتها إلى غرفته المُقابلة لها في السكن، وفي فزع حقيقي عليه ولهفة وخوف تجلس على الأرض بجواره: صلاح، صلاح (ترى الدم يغطي وجهه).
يا خبر إسود. صلاح وهو يبكي بحرقه يدور بجسمه في مواجهتها ويصفعها بعنف يطرحها أرضا، ثم ينهض بوجهه النازف المُغطى بالدماء، ويجلس على كرسي قريب بينما صفية من خلفه تتحامل على نفسها في بطء لتقف ناظرة إليه، قائلة:
عاوز تضربني كمان؟ اضرب. تقف صفية مُتعبة من خلف كرسي صلاح المواجه للكاميرا وكأن المشهد أمام محكمة الرأي/ المُشاهد مُستكملة حديثها (بلهجة أهل الإسكندرية): بس أني عايزة أقولك حاجة، احنا (تشير إلى نفسها) بنحبو مُرسي، عمرنا ما فكرنا نخونوه ولا نمسو عرضه، لا أنا ولا أنت فكرنا نخونه، اللي حصل ده كان مقدر، كان غصب عني وعنك، أنا كنت معاك ولا حسيتشي إني معاك، تعرف كنت حاسه بإيه؟ كنت حاسه إني مع مُرسي، احنا بنطبخو لك، وبنغسلو لك هدومك، وبنشمو ريحة عرقك، مبنلقيش فرق بين عرقك وعرقه، بتشقر علينا أول النهار وآخر الليل. بتلّبس حمادة وبتاخده في حضنك كأنه ضناك، اللي حصل، اللي حصل دا زي العجين لما يخمر لوحده من غير خميرة ولا حاجة- تقسم- والمُرسي أبو العباس، والمُرسي أبو العباس، إني ما حسيت إني معاك ولا إني خنته، احنا بنحبو مُرسي وعمرنا ما هنحبو غيره! (تبكي وتتجه إلى الشباك آخذة شهيقا عميقا، مُعطية ظهرها للكاميرا ولصلاح الذي ما زال في مواجهة الكاميرا، جالسا في مكانه





الصعاليك




أرض الأحلام

من أول المشهد)، (صفية لخارج الشباك): عارف، مُرسي ضربني مرة واحدة، (تلتفت إلى صلاح) وكانت بسببك، كنت غيرانة منك. قلت له: إيه الواد صلاح دا اللي طول النهار والليل معاك؟! قوم مدرتشي إلا بكفه نزل على صدغي بغل، اتاخدت، وخفت. بصيت في عنيه وخفت (تشير إلى ما قاله مُرسي ساعته): اوعك، اوعك تمسيه حتي بينك وبين نفسك، صلاح ده سيدك، ضوفره برقبتك. هو راجل وانتي مرة، أنت بُق بيطفح، وهو دراع بيجيب الأكل، أني بقعدو معاكي نص ساعة، وبنشتغلو معاه عشر ساعات، لحمي اللي تحت الجلد ده يبقى لحمه، انضربنا وضربنا مع بعض، اللي بيني وبينه انتي ما تفهميهوش، العرق اللي بيني وبينه يختلط في النور، والدم يتلاقى بره الجلد، إنما اللي بيني وبينك في الضلمة، والعرق اللي بينا في الضلمة، والدم يتقابل جوه بطنك. هو راجل وأنت مرة (تنهار باكية، وتجلس خلف صلاح): يومها كرهتك، كرهتك (بهدوء أقل مع بزوغ المُوسيقى على مستوى هادئ مُتناسب)، وحلفت لفرق بينكم مهما طال العمر، متعرفش كيد النسا، ملحقتش، واتسجن. وقتها عرفت إنه كان عنده حق (مُستجدية صلاح) لو أنت عاوزني نغورو من وشك هنغورو، لو مش عايز تشوف وشي تاني مش هنوريه لك، لو عاوزني نقطع صدرى نقطعوه، أني مش بنت حرام عشان أفرق بينكو، صدقني يا صلاح، مش بنت حرام (تختنق من بكائها المكتوم، صمت للحظة بينما المُوسيقى تتصاعد بعذوبة مُتحدة مع المشهد. تقوم صفية ببطء مُتجهة ناحية باب الخروج، تخرج لتغلق الباب من خلفها، بينما، لأول مرة، صلاح يلتفت إليها في المشهد، ثم نراها في غرفتها تبكي بحرقة التائب، تعاقب نفسها بقص شعرها، أو بمعنى أدق صحة، جز شعرها، والمُوسيقى مُستمرة لتعطي للمشهد جمالا).

بعد انتهاء الفيلم خرجتُ من السينما في سكرة، وانتشاء هذا المشهد، تعيده ذاكرتي على مدار الأيام التالية، وفي أحد هذه الأيام ذهبت لأصدقائي، أعضاء نادي السينما الصغير الذي كوناه حديثا، واقترحت عليهم أن نستأجر شريط الفيديو؛ لنشاهد الفيلم، ونتناقش بعد المُشاهدة ضمن قوانين وضعناها للنادي الصغير، استغرقني المشهد مرة أخرى، ولم أشعر بوجود الاثنى عشر صديقا الذين يشاهدون الفيلم معي، طرتُ، وغصت بكياني مع المشهد حتي غطت ملامح داود عبد السيد الحادة الشاشة، كنا في منزل صديقنا صاحب جهاز الفيديو الذي نعتمد عليه في عروضنا السينمائية، تطفلت على هذا الصديق لأبيت عنده، وأعيد مُشاهدة المشهد، ووجه داود، وافق حتى كان الصباح؛ فعدت إلى منزل أسرتي، وكان أبي يستعد للخروج للعمل، وبوجهه العابث، وحنان الأب الحازم سألني: أين كنت طوال الليل، لماذا لم تعد في وقت مُناسب ليلة أمس؟ وبكل الصدق الذي لمسته في الفيلم أجبته: جاءنا ضيف من القاهرة، مُخرج اسمه داود عبد السيد، يعلمنا السينما في نادي السينما، أنت تعرف حبي للسينما، وخجلت أن أتركه؛ فقضيت الوقت معه ومع الأصدقاء نشاهد فيلمه الجديد، أنت تعرف إني أسعي للتعرف عليه، آسف يا أبي. فحن أبي وودعني.

ظل وجه داود يغطي الأيام التالية، بل امتد الأمر لسنوات كثيرة، وظل هذا المشهد المكتوب "بحرفنة" وإحساس وحذر ووعي كامل، من بين أقوى المشاهد في السينما المصرية؛ حيث نفذه المُخرج بإتقان، إضافة إلى كتابته بشكل قوي ومُؤثر. وقد كان عبد السيد حريصاً على تقديم معاني جديدة ومشاعر حقيقية عن السقوط النفسي واللاشعورى تحت ضغوط الحياة والزمان والمكان، حيث الزوج الصديق غائب، وزوجته، صفية، في حماية الصديق المُخلص؛ فكانت لحظة مشاعر إنسانية تتأرجح ما بين الممنوع



البحث عن سيد مرزوق

والرغبة، والعوز النفسي، وبداية خافتة مُبكرة لسقوط الجميع!

رأينا في المشهد مفهوما آخر للجنس عما هو سائد في السينما المصرية؛ فالجنس هنا موظف فنيا بشكل رائع، لم نر جنسا، لكن شخصيات لديها عفوية مخلوطة بالقهر والندم. هذا الندم لم يحمل مفهوم الخطيئة الدينية، ولا اقترب منها، بل مفهوم يحمل رفض خيانة الدم والعيش والملح والعشرة، مفهوم يحمل أخلاقا نابعة من عُرف اجتماعي، وأيضا شكلا جديدا في توظيف الجنس في السينما المصرية؛ لإعطاء دلالات أبعد وأعمق، وتأصيل الفكرة التي تدور حولها الدراما.

مرت سنوات وسنوات، ومُنذ أسابيع قريبة تداولت المواقع الصحفية والسيوشيال ميديا أخبار مفادها أن داود عبد السيد قرر الاعتزال والابتعاد عن السينما لأسبابه الكثيرة!

مقالات كثيرة تناولت الخبر، وتناثرت الآراء الجيدة منها والغير جيدة، وعجبت أن أحد الكتبة المُجتهدين صحفيا، والمُتعاطف مع داود- ولا أقول الناقد الكبير كما أطلق عليه من قبل أحد مُخرجينا- قال: إن العيب في داود عبد السيد المُتعالي على الجمهور بأفلامه الفنية. إذ عليه- أي داود- النزول من برجه العاجي، والاتجاه حيث تجمعات الجمهور في مُجمعات السينمات؛ حتى يتعرف على مزاج جمهور السينما الجديد! وفي الحقيقة، وللإنصاف، المقال يحتوي على عاطفة طيبة تجاه داود، لكنها عاطفة "الدبة" التي قتلت صاحبها لأن الذبابة وقفت علي أنفه؛ فهربت من المقال المُشتت الأفكار نوعا إلى كتاب "سوسيولوجيا السينما وسيولوجيا الثقافة" تأليف أندرو تودور، عالم الاجتماع، الذي يقول:

"في ثقافة دور السينما مُتعددة الشاشات أصبح الفن هو التجارة، والسينما علي رفوف التاجر، وغدا الفيلم الفني مُنتجا آخر- ذا بيئة ثانوية جانبية على رفوف السوبر ماركت الثقافي! ولكن إذا ما نظرنا من الخارج على مفهوم الفيلم الفني؛ فسوف يبدو هذا المُصطلح مفهوما غريبا؛ لأننا في الخطاب اليومي لا نتكلم عن الرواية الفنية أو المُوسيقى الفنية، فالأدب، والرسم، والمُوسيقى يُنظر إليهم، عادة، على أنهم فنون في حد ذاتهم، وإن اختلفت أنواعهم في القيمة والنوعية، وتوصف بأنها ردئية/ جيدة/ رفيعة/ عامة/ جادة/ شعبية، إلا أنها جميعا تظل جزءا من المجال الأوسع للأشكال الفنية المقبولة. لكن هذا لا ينطبق على الفيلم، ويتطلب هذا بحثا عن كيفية نشوء مُصطلح الفيلم الفني، وهو مُصطلح غريب وسط أنواع الفنون الأخرى التي يهضمها ويعتمد عليها الفيلم؛ لأن الفيلم يأخذ من الرواية، والفن التشكيلي، والمُوسيقى، وفنون الأداء، بل أيضا يأخذ من التاريخ والجغرافيا ليعطي مُنتجا فنيا يغوص المُحبون فيه عند مُشاهدته في ظلمه القاعات. مُصطلح الفيلم الفني هو المُصطلح الأغرب بين جميع الفنون! إنهم النقاد الهواة المُتحزلقون، أما "عتاولة" النقد السينمائي الكبار فيخافون من ترديد هذا المُصطلح؛ حتى لا يشعروا بوخز الضمير الفني، وخيانة الفيلم كفن في كل أحواله.

مأساة السيدة نرجس علي ريحان في أرض الأحلام هي مأساة أبي:

هاجر عمي المُدرس إلى الإعارة، وظل يلح على أبي كي يلحق به من أجل مُستقبل أولاده والزمن، لكن أبي ظل لسنوات يتهرب من مُغادرة البيت والأولاد والمنبت الذي تربى فيه، حتي فوجئنا به تحت ضغط الأهل والعوز مُستسلما، مُرغما وفي يده تذكرة السفر والباسبور وحقيبة سفر ضخمة؛ لزوم أشيائه التي سيأخذها معه إلى الأرض الجديدة! ودعنا في الليل وخرج في سيارة خاصة باتجاه المطار في رحلة ضياعه وضياعنا- حسب تعبيره آنذاك- لكنه عاد في الصباح! وجدناه يطرق الباب ومعه بسبوسة وكنافة وحقيبته الكبيرة، كان مُبتسما، فرحا. وعرفنا- أو هكذا حكى- أنه في الطريق إلى المطار تعطلت السيارة بجوار قرية اسمها ميت حبيب، وبينما السائق يحاول إصلاحها بجانب الطريق لمح أبي شخصا يجرى في الزراعات هربا من بعض الأشخاص مُستنجدا به والسائق؛ فأخذتهم الشهامة، واعترضوا طريق المُطاردين، ودارت معركة، فأخذوا ما يكفيهم من الضرب المُتبادل، وذهبوا إلى قسم الشرطة في تحقيقات طوال الليل بسبب المعركة الكرتونية التي نشأت بلا موعد ولا قصد، ثم تصالح الجميع في الصباح أمام مأمور القسم، وعاد كل منهم إلى منزله بينما طائرة أبي كانت قد حلقت وحدها في رحلة جمع الثروة والفوز



بالضياع لآخرين غيرنا، وعاد أبي سعيدا مُنتصرا لإحساسه المربوط بجذوره، يجلس على رصيف المقهى، وصار مُنتشيا بلعب الطاولة مع أصدقاء يحبهم، مثلما جلست السيدة نرجس علي ريحان مع الساحر السكير رءوف على رصيف الشارع فجرا رافضة المُغادرة إلى المطار، ضاربة بعرض الحائط رغبات من يدفعها للهجرة في نهاية فيلم "أرض الأحلام" الذي أبدعه داود عبد السيد عام 1993م، كاشفا عن عمق فني كبير حول فكرة الهجرة المجانية من دون محاولة تغيير الواقع أو مسح نظارة الرؤيا لترى أنه بجانبك يوجد جمال في المشاعر، وشكل الشجر الذي نما أمام عينيك، وهويتك الخاصة، وثقافتك التي عشت عليها زمنك، لتجرى وراء الهجرة إلى اللاشيء، وترك الهوية والتراث كي تبدأ من جديد، أو لتساعد الآخر على البدء مُجبرا مثلما فعل أولاد السيدة نرجس التي تقف بين جيلين: أولاده،ا والذين يمثلون شريحة من الجيل الجديد الذي لا يرى غير حل الهجرة؛ لتحسين الحياة، وعلى الناحية الأخرى جيل أمها الجدة التي تعيش في دار المُسنين مُتمردة على قوانين الدار، والتي تشرف عليها فتاة في عمر وجيل أحفادها. وفي دار المُسنين وجدت الجدة بداية جديدة للحياة، وجدت مشاعر جديدة في التعلق بعجوز داخل الدار يشاركها حُب الحياة ومُفرداتها. نسيج ناعم من صراع الأجيال في حدوته ناعمة وبسيطة كرتونية في بعض مواضعها، وتحمل رقيا سينمائيا. "أرض الاحلام" هو الفيلم الوحيد الذي لم يكتبه داود عبد السيد مثل باقي أفلامه، بل كتبه مُبدع مهموم آخر هو المُخرج أسامة فوزي. يقول داود عن هذا السيناريو: إنها المرة الأولى التي يتبنى فيها سيناريو؛ ليهذبه ويربيه، ليصبح ابنه بالتبني، مضيفا: "عندما أكتب سيناريو؛ أصبح جزءا منه، ولكن عندما أتبنى سيناريو آخر يجب أن تتوافر فيه عناصر الاتفاق معه لدرجة التوحد مع بعض التنازلات التي ربما لا تتفق مع ما يدور في داخلي، وهي تنازلات لتوحيد أفكاري ورؤيتي ووجهة نظرى مع الآخر- كاتب السيناريو- ويُقال فيما قيل عن هذا الفيلم: إنه أخذ حوالي عامين من الكتابة والبحث، واجتماعات، وعطفا على ما ذكره الصحفي المُجتهد آنفا، أقول: (يا خسارة يا داود؛ كان لا بد أن تنزل لترى الجمهور ومزاجه! كم أنت سيء يا داود! عامان في كتابة وتحضير فيلم في برجك العاجي، وتتناسى الجمهور ومزاجه؟! كم أنت سيء يا داود!).

مكالمة:

بحثا عما أكتبه؛ أتصل بالأصدقاء الذين أثق في ذائقتهم السينمائية وحسهم الفني من مُريدي المُخرج، وأفلامه، وأسلوبيته؛ لعل وعسى يعطيني أحدهم مفتاحا أو مدخلا إلى عالم داود عبد السيد. أختصر هنا واحدة من تلك المُكالمات مع المُخرج تامر عبيد:

• ألو، يا تامر كيفك؟ أنا أحاول كتابة مقال عن داود عبد السيد ومُرتبك، ولا أجد ما أستطيع إضافته، وأظن أن إمكانياتي لا تسمح؛ سوف أشاهد اليوم فيلمي "الصعاليك"، و"أرض الأحلام"، وسوف أكمل باقي الأفلام مرة ثانية؛ لعلي أجد ما أكتبه، لكن أريد منك وصف إحساسك بأفلام داود، وعشقك له ولفنه؛ لأني...

لكن تامر رد من دون إعطائي الفرصة لاستكمال حديثي؛ فتركته يسترسل ويغني ما أطربني:

• ياه جئت إلى منطقتي، والمُخرج المُفضل لي. داود عبد السيد الذي لا يمكن لي أن أنسى فيلمه "الكيت كات". كنت طفلا في الثانية عشر من عمري عندما شاهدت هذا الفيلم البديع الذي ترك علامه في روحي حتي إني شاهدته ثلاثة مرات في السينما في نفس الأسبوع كلما توفر معي مصروفي المدرسي الخاص، لقد أثار هذا الفيلم، ساعتها، فضولا كبيرا لدي، من أول لقطة كانت واسعة بينما تقترب الكاميرا من الورشة، والأصوات، والضحكات الصادرة من خلف بابها النصف مُغلق. كنت أريد أن أسبق الكاميرا؛ لأنظر من تحت الباب على العالم الداخلي للورشة، واستمرت هذه الحالة طوال مُدة عرض الفيلم في أن أسبق الكاميرا لأرى قبلها، هذا أكثر ما أتذكره بينما كنت طفلا مُنبهرا بعالم داود السينمائي. كنت مع شلة مُراهقين في السينما، البعض منا كان ينتظر لقطة عايدة رياض وهي تُبدل ملابسها في الحمام، والبعض الآخر كان مع الشيخ الأعمى ومُغامراته، وأنا كنت، بالإضافة لعوالم أقراني، في عوالمي الخاصة! ظللت أنتظر أفلام داود على مدار عمرى حتى الآن، لكني شعرت بإحباط ما مع فيلم "قدرات غير عادية". أنا لا أنظر للأفلام من شرفة المُثقفين مُرتفعي الياقات، أنا أيضا أحب أفلام "السوبر هيرو"، ليس عندي مُشكلة. داود عبد السيد بالنسبة لي، لو كرمتني الحياة وواصلت مشواري السينمائي، أتمنى أن أكون مثله في عمقه وفلسفته ورؤاه؛ لأني أظن أننا من منطقة فكرية واحدة، و"قدرات غير عادية" لم يكن، بالنسبة لي، فانتازيا، ولم أره واقعية سحرية، هو بين بين، حتي في خطوط القصة السينمائية، هناك بعض المناطق غير مُكتملة، ومن هنا جاءني الإحباط.

ربما لأن داود لم يكن جريئا بما يكفي في هذا الفيلم، أو كان يعرف أنه جريء أكثر من اللازم؛ فتحفظ ومارس دور الرقيب المُحافظ على نفسه وأفكاره، لا أدري، ربما أيضا بعض عناصر المُمثلين لم أصدقهم خاصة أم الطفلة؛ كانت بلاستيكية في تناولها للشخصية، كذلك زوجها في الفيلم كنوع آخر سميك من البلاستيك. هؤلاء أضعفوا وصول الأفكار، لا أدري، الوحيد الجيد في الفيلم كان أبو النجا. أحب داود لأنه يكتب أفلامه بطريقة خاصة يحبها وتحبه وتعطي له الحواديت، أريد، أنا أيضا، أن أحكي حواديتي في أفلامي لو قُدر لي في ظل هذا المناخ أن أُخرج أفلاما طويلة بعد رحلة مع الأفلام القصيرة والإعلانات وأفلام التحريك. مُنذ سنوات أريد أن تكون شخصياتي من نفس جراب داود، الشخصيات الوحيدة في عالم مُتسع، هل تعرف إني أسميه رسول السينما المصرية، وكاهنها الأكبر؟ أحببتُ "أرض الخوف" بتفاصيل الحكاية، "الجراند دراما" المُمتعة وطريقة الحكي السينمائي في هذا الفيلم ملحمية، والشخصيات مُتطابقة مع شخصيات المُمثلين، هل تتذكر دور حمدي غيث؟ هل رأيت حمدي غيث بهذا الجمال الخاص من قبل؟ وكيف كان عبد الرحمن أبو زهرة بديعا بجوار أحمد زكي الذي سيطر على كل اللحظات، وانمدج في الشخصية، إن اختيار المُمثلين فيه كان رائعا، والمُونتاج والمُوسيقى، كل هذه العناصر استغرقتني في "أرض الخوف".

يكمل تامر عبيد الإبحار مع أفلام داود قائلا:

• أتمني لو أن داود أعاد إخراج فيلم "البحث عن سيد مرزوق" في وقتنا الحالي رغم إني أحب هذا الفيلم الذي بدأ الحكاية من نقطة فريدة، لكني أظن أنه ينقصه الكثير في لغة التواصل والفكرة، لو أُعيد إنتاجه بعد هذه السنوات؛ سيكون فيلما يُضاف في قائمة أهم الأفلام الناطقة بالعربية.

عند هذه النقطة أشرد بعيدا عن المُكالمة، أتذكر ما قاله داود عن فيلم "البحث عن سيد مرزوق" في كتاب محمد رجاء المُشار إليه فيما قبل، والصادر بمُناسبة المهرجان القومي للسينما 2007م: أردت كتابة فيلم عن تلخيص لتناقضات المُجتمع المصري في يوم واحد من حياة مواطن بسيط يعيش فاقدا للوعي لمُدة عشرين عاما، يكرر أفعاله اليومية بنفس النمط، وفي اليوم الذي يكتشف فيه نفسه؛ يصطدم بتناقضات الواقع، وتستيقظ رغبته في المقاومة، فيبحث عن سبيل الخلاص، ورغم بساطة الفكرة ووضوحها في ذهني إلا أن الفيلم لا يظهر على تلك البساطة والوضوح، بل ينطوي على لغة خاصة مُركبة نسبيا، وبعد انتهاء تصوير الفيلم وتجهيزه للعرض ظل حبيسا لمُدة ثلاث سنوات من دون أن يرى النور؛ بسبب خلافات بين المُنتجين حتي وصلت هذه الخلافات إلى الجرائد وقاعات المحاكم، وعندما عُرض الفيلم في عام 1991م ظهرت آثار تلك الأزمة على شريط الفيلم حتي أن التيترات كانت تنقطع مع مُوسيقى المُقدمة ليظهر اسم مُنتج الفيلم، والمُفارقة أن يُعرض الفيلم بعد فيلم "الكيت كات"، ويصبح عام العرض هو عام المُفارقات؛ حيث يتم عرض فيلمين في سنة واحدة بعد خمس سنوات من إخراج أول أفلامي "الصعاليك". وإن كان فيلم "البحث عن سيد مرزوق" لم يستمر في السينما أكثر من أسبوعين؛ حيث لم يتجاوب معه الجمهور، وأرى إني قد ارتكبت خطأ بهذا الفيلم؛ فكان من المُفترض بي ألا أوحي للمُشاهد بوجود معنى ما بشكل يؤثر على تواصله مع ما يشاهده على المستوى الأول والمُباشر، فالأفضل أن تحكي له حكاية بسيطة من دون الإشارة لعمق ما تقصده مُباشرة، ويرجع ذلك إلى ضعف خبرتي آنذاك في التعامل مع الجمهور ومع نفسي، ومع السيناريو، وهو ما حدث وعالجته في فيلم "مواطن ومُخبر وحرامي".

تنتهي المُكالمة؛ بسبب دخول مُكالمة أخرى على الخط مع وعد باستكمال الحديث لاحقا؛ فأتصفح كتاب "سوسيولوجيا الفن":

تعريف ما هو فن، وما ليس بفن هو الارتباط بيوميات الصراع والتضاد وانعكاس صورة المُجتمع في هذا الإنتاج الفني، أي أن الفن يتصل بالمُجتمع عن طريق الفنان المُبدع، وهذا التعريف مشروط دوما بالظرف التاريخي والسياسي المُحيط بكل مُجتمع على حدة، والتباين الثقافي ونوع الفن بين الشعبي وغير الشعبي والثقافي.

حتي اللحظة لا أجد ما أكتبه عن داود عبد السيد، ربما في الغد تكتمل الصورة في ذهني، سوف أسجل مُلاحظات وعناوين انطلق منها في كتابة المقال، وأنتهي من مُطاردة رئيس التحرير، ربما أيضا أكتب عن فيلم "رسائل بحر" الذي حلمت بالتمثيل فيه عندما قال داود: إنه يبحث عن مُمثلين للفيلم وجوههم غير مُستهلكة تجاريا، لكن ظروف الحياة كانت تبعدني أميالا كلما اقتربت من لقاء داود، كنت قد عرفت بموضوع الفيلم من صديق مُقرب لداود، وعشت وهم أن أكون بطل الفيلم. .وإمعانا في البُعد والإبعاد عن لقاء داود سافرت إلى موسكو مُهاجرا، وبعد سنوات عدت، التقيت داود على هامش جلسة في أحد الأندية الاجتماعية في جاردن سيتي، انضم إلينا، وكنا نريد تسمية دورة مهرجان شرم الشيخ السينمائي باسمه تكريما لقدراته الغير عادية وإنتاجه السينمائى المُتميز. وجدته شخصا قليل الكلام، واستشعرت بأنه لا يحب الأحاديث المطولة والمُتشعبة، خاصة مع الغرباء الذين لا يعرفهم، يفضل الاستماع عوضا عن الكلام، قلق دائما، من الأشخاص الذين يفكرون وهم بالخارج متي يعودون إلى البيت. إلى العالم الخاص والمُغلق عليهم، عالم صُنع الشخصيات. عرفت من ثنايا الحديث أنه لديه الكثير من المشاريع المكتوبة، والمشاريع الغير مُكتملة التي يريد أن ينجزها، مع تحفظه على طُرق وسُبل الإنتاج السينمائي الحالية التي قد تعيق خروج هذه المشاريع إلى النور. يبدو من نبرات صوته بعضا من الحُزن، لكنه الحزن النبيل، يبدو بأني قد بدأت أمسك خيط المقال. إذن فلنبدأ.

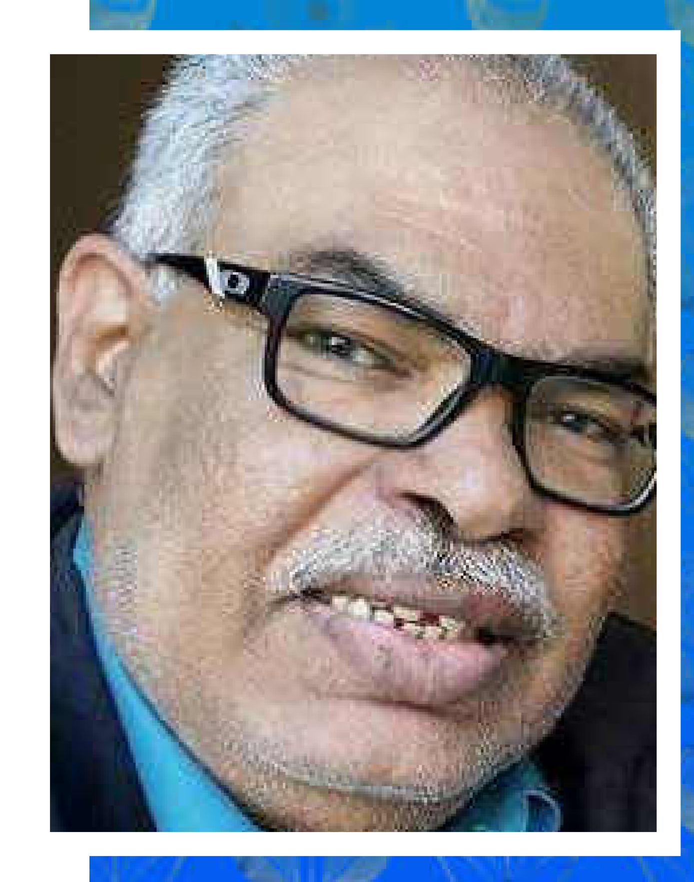
سأفتتح المقال غدا بمقولة أحد المُنظرين الذي يقول:

"إن الوظيفة الاجتماعية للإبداع لا تتحقق لأن الأفراد مُبدعون فقط، لكن يمكن تحقيقها حين يتوافر لمثل هؤلاء الأشخاص المُبدعون النمو والمال، والبنية التحتية، والتنظيم والأسواق، وحقوق الملكية. وعمليات واسعة النطاق يمكنها استيعاب هذا الإبداع"!



سينما

سارق الفرح: عبد السيد يصوغ أحلام الفقراء



حسن حداد

البحرين

يُعد فيلم سارق الفرح 1994م، أحد أهم أفلام المُخرج المُبدع داود عبد السيد، من بطولة لوسي، وماجد المصري، وعبلة كامل، وحسن حسني، وحنان ترك، ومحمد هنيدي.

ويُعد داود عبد السيد، واحد من أهم مُخرجي السينما المصرية الجديدة؛ فبعد أربعة أفلام (الصعاليك، البحث عن سيد مرزوق، الكيت كات، أرض الأحلام)، يتضح لنا بشكل أكبر أسلوبه السينمائي ورؤيته الفنية والفكرية في نوعية السينما التي يصنعها. إنه يقدم سينما خاصة جداً، يتمرد بها على السائد والتقليدي، ويبحث عن أفلام مُختلفة ذات أسلوب ذاتي خاص يحمّله رؤيته الفنية والفكرية. والسينما الذاتية التي يصنعها عبد السيد، لا تعني أن يتحدث عن نفسه، وإنما تعني أن يقدم الموضوعات التي يشعر بها كإنسان وكفنان. فهو يهتم كثيراً بشخصياته أكثر من اهتمامه بالقضية المطروحة على الشاشة، مُقتنعاً تماماً بأن أي قضية، إنما تبرز عندما تتألق الشخصية لتعبر عن أحلامها وطموحاتها بصدق وواقعية. وهو بالتالي لا يبحث إطلاقاً عن حكايات تقليدية، إنما يبحث عن نماذج وحالات اجتماعية نمطية تعيشها شخصياته. ثم إنه يقدم لنا شخصياته ويتركها تعيش واقعها وتتصرف بحرية وبتلقائية، حتى لو أدى ذلك الى تصرفات لا أخلاقية، فهو يتركها ويقدمها كما هي، لكنه يتابعها في نفس الوقت، لا ليدينها، بل لينظر إليها برحمة مُتلمساً لها الأعذار والدوافع، مُتفهماً حاجات النفس والجسد لكل شخصية من شخصياته.

في فيلمه (سارق الفرح)، وعلى مدى أكثر من الساعتين، يقدم لنا داود عبد السيد سيمفونية بصرية شديدة الواقعية، عن حكاية حُب رومانسية ممزوجة بأحلام الفقراء، وبمجموعة من الحكايات والحالات عن أناس فقراء يعيشون في عشش على هامش المدينة. حكايات تتناول أدق التفاصيل عن حياة هؤلاء الناس، وعن أفراحهم وأحزانهم. أما شخصياته، فهي نماذج بشرية تعيش يومها ولا تخطط لليوم الآخر، تعيش أحلامها البسيطة مع كم هائل من المشاعر الجياشة، هذا

رغم الكثير من الإحباطات في واقع يسوده الفقر والتشرد.
يحكي الفيلم عن عوض (ماجد المصري)، الذي يسعى للزواج من حبيبته أحلام (لوسي)، إلا أن المال ـ والمال القليل جداً ـ هو العقبة الوحيدة في طريق زواجه منها؛ فيتحتم على هذا الإنسان الفقير، عوض، أن يدبر ثمن المهر والشبكة اللذين طلبهما والد أحلام، عم بيومي (لطفي لبيب)، في مدة تتراوح ما بين أسبوع إلى عشرة أيام، وإلا فقد حبيبته. فبعد اجتيازه للكثير من الصعاب في طريق جمعه لثمن المهر والشبكة، يستطيع عوض في النهاية، وبمُساعدة الجميع، أن يحقق رغبته في الزواج من أحلام.
هذه هي الحكاية الرئيسية في الفيلم، وهي حكاية بسيطة فعلاً، إلا أن شخصيات هذه الحكاية، التي صاغها عبد السيد بذكاء وأضفى عليها الكثير من الصدق والواقعية، قد ساهمت في صُنع فيلم شاعري جميل، يتأرجح ما بين الواقعية والشاعرية.
فالشاب عوض، نراه يعيش حياته بالطول والعرض، وحلمه الوحيد هو الزواج من أحلام. فهو يحبها بجنون، ولا يمكن له



تصور العيش من دونها. ولأن عوض يكسب رزقه اليومي من التسكع في الشوارع والأزقة وبين إشارات المرور كبائع متجول؛ فهو يلجأ الى طُرق ووسائل غير مشروعة وغير شريفه أحياناً لتدبير المبلغ المطلوب. صحيح بأنه مبلغ ليس بالكبير، إلا أنه مبلغ ضخم بالنسبة لفقير مثله. كما أنه يلجأ في أحيان كثيرة الى سيدي أبو العلامات، يستنجد به حتى يهديه إلى الطريق الصواب، وذلك في مشاهد ساخرة يصبغها داود عبد السيد بالكوميديا السوداء. فالإنسان البسيط والفقير حين تعترضه مصاعب غير قادر على حلها يلجأ إلى الاعتقاد بمثل تلك الخرافات. فمثلاً نراه يسرق ثياب شقيقه مطر (فتحي عبد الوهاب) الذي يعمل كطبال وراء راقصة في شارع الهرم، ويقوم ببيعها ليدخر ثمنها، بعدما أُصيب بخيبة أمل في أن يساعده في الزواج من أحلام. كما يتفق مع نوال (عبلة كامل) على أن تجلب له الزبون في مكان خالٍ؛ ليهجم عليه ويسرق فلوسه. وتتكرر العملية أكثر من مرة، إلى أن يصادف زبوناً، لاعب كاراتيه، فيضربه ويكسر



ذراعه ويسرق فلوسه التي جمعها بطرق صعبة. وتتألق شخصية عوض في خضم الأحداث والمواقف الصعبة التي يمر بها. ففي قمة احتياجه إلى صديق قريب منه يفهمه ويفضفض له، يرى نفسه وحيداً في أزمته هذه، بعد وفاة صديقه عم ركبة. وفي قمة احتياجه للمزيد من المال نراه يضطر لإنفاق الأموال التي جمعها للزواج على جنازة صديقه الفقير هذا. كما أنه لا يتردد لحظة واحدة في مُصارحة حبيبته أحلام - وهو في حالة من الإحباط والانكسار - بأنه غير قادر على جمع مبلغ الشبكة والمهر ، مما يجعله غير قادر على الزواج منها.

على الطرف الآخر، هناك شخصية أحلام، البنت التي تتفجر أنوثة، والتي تنتظر فارسها ليخطفها إلى عالم مجهول المُستقبل. فهي أيضاً تحب عوض بجنون، وتغار عليه لدرجة التصرف معه بوحشية في أحيان كثيرة. ولا يمكننا أن ننسى ذلك المشهد، وهي تكبله بالحبال، وتقوم بضربه بقسوة، لمُجرد أنها شاهدت بنتا حلوة يهمها أمره. وهو حقاً مشهد قاسٍ ووحشي، إلا أنه تعبير واضح عن مدى حبها وغيرتها على حبيبها. كما يوضح أبعاد تلك الشخصية التي تمارس الحب الفطري بطريقتها. فأحلام هذه شخصية تتمتع بتفكير فطري، لا تتردد في فعل أي شيء يوصلها الى مُبتغاها. وتحاول جاهدة مقاومة كافة الإغراءات التي تعترض طريقها، خصوصاً من الحلاق زينهم (محمد متولي) الذي يحاول جرها إلى سهرات الأغنياء؛ لترقص لهم وتؤانسهم في مُقابل مبلغ كبير من المال. صحيح بأنها تضعف وتستجيب لتلك الإغراءات، إلا أنها لديها ما يبرر ذلك الضعف والانهزام، وهو مُجرد التفكير، فقط، في أنها ستخسر عوض. وقد استجابت لهذا الإغراء بعد مقاومة قوية. ولولا أن عوض خسر كل فلوسه لما انهزمت. ففي المشهد الختامي يضربها عوض بعدما صارحته بفعلتها تلك، مع تأكيدها له بأنها ما فعلت ذلك إلا لأنها تحبه، كما فعل هو عندما سرق بسبب حبه لها. أما شخصية نوال، فهي تظهر فجأة في حياة عوض، تلك الفتاة التي تبيع الهوى للطلبة



والمُراهقين في مُقابل مبلغ تتعيش منه. وهي شخصية نمطية ذات بناء مُتماسك، صاغها عبد السيد بذكاء، وقامت بتجسيدها عبلة كامل بشكل مُذهل، لتكون بمثابة المرفأ الآمن الذي يرسو فيه عوض لاسترجاع أنفاسه وقوته، ومن ثم مواصلة الركض والبحث عن منفذ جديد يجمع منه ثمن المهر والشبكة. فهي بالنسبة له كل شيء، يقضي مُعظم وقته معها، ويراها أكثر مما يرى حبيبته أحلام. صحيح بأنه لا يميل لها عاطفياً، إلا أنها أصبحت تُشكل الكثير في حياته. وتتألق شخصية نوال أكثر، عندما تشعرنا بفظاعة الواقع القذر الذي تعيش فيه، ومدى اشتياقها لأي فرصة تنتشلها منه. فهي إنسانة قبل أن تكون بائعة هوى، وهناك ظروف - لا يتعمق السيناريو في كشفها - أبرزها الفقر والتشرد، أدت بها الى هذا المصير. لذلك نراها لا تفوت الفرصة في التقرب من عوض، وتفسر وجوده في حياتها على أنه اهتمام شخصي بها، وتترك مشاعرها تنساق وراء شخصية عوض. إلا أنها تكتشف زيف هذه المشاعر عندما يعترف لها بأنه يحب أحلام ولكنه لا يستطيع الزواج منها بسبب قلة المال، لذلك نراها قد آثرت الانسحاب من حياته بهدوء، بعدما تركت له مبلغاً من المال يساعده في إتمام زواجه من أحلام.

كما أن عبد السيد اختار أن يبدأ فيلمه بشخصية القرداتي عم ركبة (حسن حسني)، ذلك الأعرج الذي تعدى الخمسين من عمره. ولم يأتِ هذا الاختيار عشوائياً، بل لأن هذه الشخصية تُشكل نافذة حقيقية، تؤدي بنا إلى دواخل الشخصيات الأخرى، نظراً لخبرته في هذه الحياة بحُكم عُمره، وفهمه الواضح للواقع المحيط به.. شخصية مركبة ترتبط بعلاقات متنوعة مع الآخرين، وتدخل في صميم مشاكلهم. وهي رغم موتها في الربع الأخير من الفيلم - إلا أن فعلها الدرامي وتأثيرها على الأحداث يظل يسري في روح الفيلم وشخصياته. فهي شخصية ذات أبعاد ومقومات درامية فلسفية فطرية، ساهمت في توضيح بناء الفيلم الاجتماعي وتوضيح الكثير من الأبعاد الاجتماعية والنفسية التي تقوم عليها بقية شخصيات الفيلم.

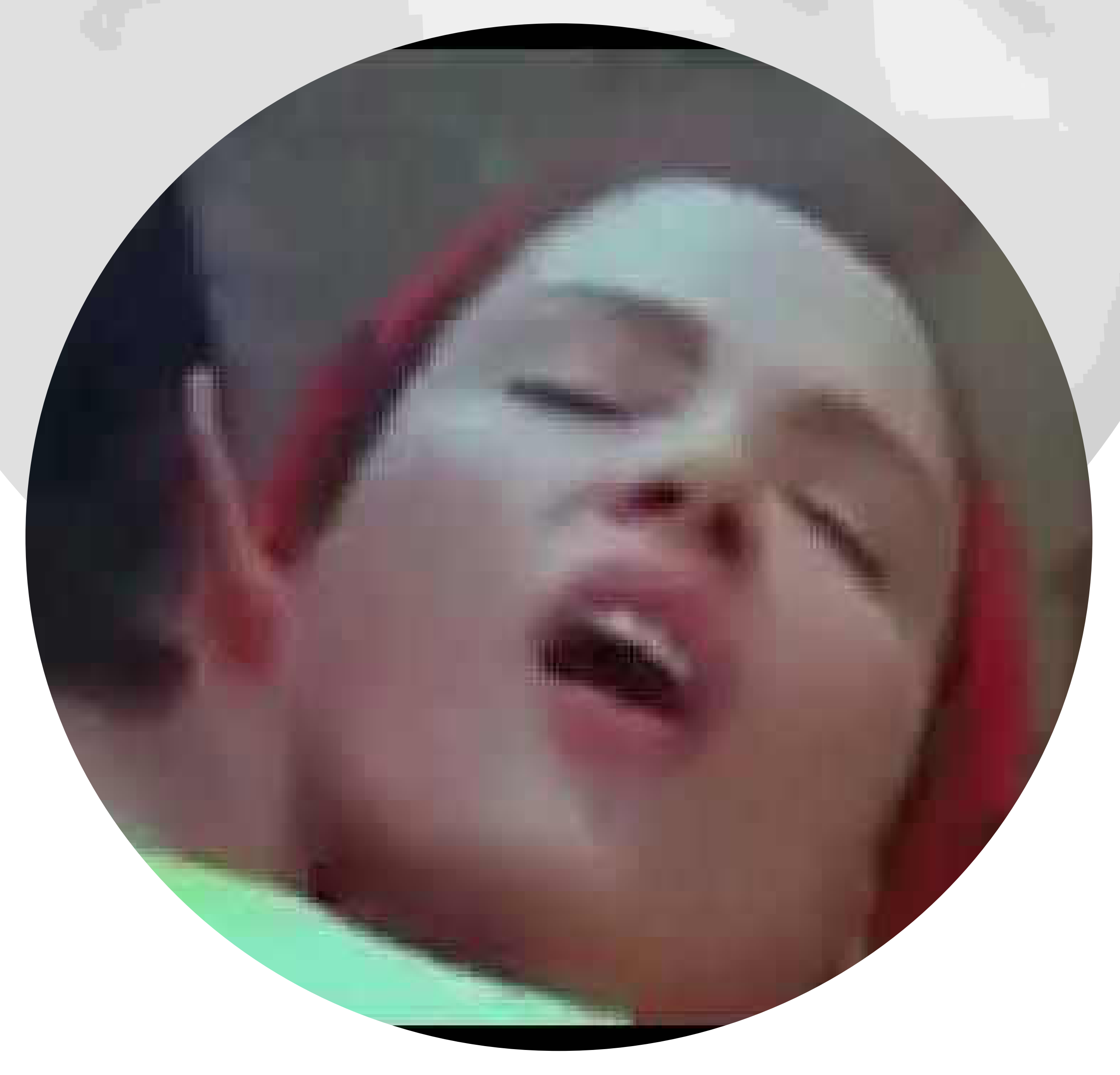
فعم ركبه هذا، نراه يهيم بحُب رمانة (حنان ترك) أخت أحلام، إلا أنه يخجل من الإفصاح عن حبه هذا، وذلك لإحساسه بالفرق الواضح بينه وبينها. وحتى عندما يبوح بسره هذا، وهو في لحظة صفاء وتجلٍ، إلى صديقه عوض، نرى صديقه هذا لا يستوعب هذا الحُب ويبدأ في الضحك والسُخرية منه؛ لذلك فهو يكتم حُبه هذا لنفسه، ويكتفي بمُتابعة رمانة عن بُعد، يساعده في ذلك المنظار الذي بحوزته، في تقصي خطوات رمانة. وفي أكثر من مشهد تتضح أكثر شخصية عم ركبه، وتتوثق علاقته بمن حوله وبالمُتفرج أيضاً. فمثلاً مشهد طلوع الشمس في الفجر، يشكل رؤية فلسفية وفنية، ونحن نرى عم ركبه وهو يهز الدف ويناجي الشمس بأن تطلع، داعياً أن تتحقق أحلامه، في يوم كهذا. تتألق شخصية ركبه هذا في مشهد

رومانسي شاعري يُعد من بين أجمل مشاهد الفيلم. ففي إحدى الليالي القمرية، يصادف أن يشاهد عم ركبه حبيبته رمانة في فرح بنت الجيران؛ فيبدأ في الدق على الدف بعدما شاهدها تهم بالرقص. ويزداد المشهد حرارة وتألقاً، وعم ركبه في نشوة لا تعادلها نشوة، وهو يرى حبيبته ترقص على ضربات أصابعه بالدف، وتتلوى أمامه بقوامها المياس إلى أن ينهكها التعب فتتوقف. لينسحب هو بعد ذلك شارد الذهن في ملكوت أحلامه وهيامه وعشقه، فتتبعه رمانه التي شعرت بهذا العشق الذي يختزنه ركبه تجاهها. يبتعد عن ضجة الفرح ليختلي بنفسه مع زجاجة الويسكي، وفجأة يرى أمامه رمانة بشحمها ولحمها، وكأنه ما زال يعيش في أحلامه، وبعد أن يكتشف حقيقة ما يراه وتلامس أصابعه وجهها وجسمها، ينطلق فرحاً مُتمنيا الطيران في تلك اللحظة غير العادية، من غير أن يدري بأن الموت ينتظره على حافة الهضبة.

(سارق الفرح) فيلم زاخر بالشخصيات الثانوية الكثيرة التي تعيش على هامش المُجتمع. شخصيات انتقاها وصاغها عبد السيد بصدق، راصداً تأثيرات هذا الواقع عليها وعلى تطور علاقاتها. شخصيات شديدة الإنسانية لا تعيش الفراغ، لكنها تجد نفسها في مواجهة واقع أليم وخانق. شخصيات تتجاوز الحُزن دوماً وتلهي نفسها بحالات الفرح.

في البدء لا بد من الإشارة الى خصوصية مُهمة تميز أفلام عبد السيد، ألا وهي الفترة الزمنية التي تدور فيها أحداث فيلمه، فهو حريص في غالبية أفلامه على أن يُحدد تلك الفترة الزمنية بيوم واحد أو أسبوع مثلاً، ويلقي بشخصياته ويتركها تواجه مصيرها في هذه الفترة بالذات. فهو مثلاً في فيلمه (البحث عن سيد مرزوق) يتناول رحلة بطله خلال يوم واحد من حياته. وفي (أرض الأحلام) يتابع التحولات الاجتماعية والنفسية لشخصياته في الأربع والعشرين ساعة ما قبل السنة الجديدة . أما في فيلمه (سارق الفرح) فالفترة الزمنية تمتد إلى أسبوع، وهي المُهلة التي أعطاها والد أحلام لعوض لجمع ثمن الشبكة والمهر.

عبد السيد في (سارق الفرح) يقدم لنا سيناريو شيق وجذاب، حيث كان دقيقاً، ذكياً في اختياره لشخصياته وأحداثه. ونجح في تقديم سيناريو خلاق تختلط فيه الواقعية بالكوميديا السوداء بالفنتازيا الساخرة، في انسجام مُذهل ومدروس، يجعلنا نتعايش مع مُجمل المشاهد. كما أنه نجح ـ إلى حد كبير ـ في صياغة حالات وأحداث تتناسب وشخصيات الفيلم، صاغها بشكل بسيط وعميق في نفس الوقت. فرغم كل هذا الفقر والحزن الذي يحيط بتلك الشخصيات، إلا أننا نراها تتجاوز فقرها وأحزانها، وتتصرف أحياناً بشكل عبثي كاريكاتوري ساخر. وهو ـ بالطبع ـ شكل يمليه عليها الموقف ويتناسب ومنطق الشخصية. فمثلاً مشهد تقدم عوض لخطبة أحلام، ورد فعل





كل منهما إزاء عدم موافقة والد أحلام على زواجهما. حيث نراهما يبكيان كالأطفال، وذلك للضغط عليه في تغيير موقفه هذا، والموافقة على الزواج. إنه حقاً مشهد كاريكاتوري غير واقعي، لكنه يؤدي في النهاية الى النتيجة المطلوبة، بغض النظر عن بُعده عن الواقعية.

أمام سيناريو خلاق كهذا، لمسنا إخراجا قويا مُتماسكا، يسيطر فيه عبد السيد على مُجمل أدواته الفنية والتقنية، ويديرها على أكمل وجه. فالصورة في (سارق الفرح) قوية وشاعرية مُعبرة، حريصة على إعطاء تكوينات جمالية للكادر، تصاحبها مُوسيقى جميلة مُعبرة تعتمد نفخات الناي الحزينة في أغلب الأحيان، مع مُونتاج مُتناسب، ساهم في تألق الشخصيات وانسجامها مع الأحداث. وقد ساهمت هذه العناصر جميعها في خلق مشاهد مُعبرة وجميلة كثيرة ستبقى في ذاكرة المُتفرج مدة طويلة. أما التمثيل، فعبد السيد يعيد تشكيل المُمثل من جديد، ويستخرج منه طاقات أدائية مُذهلة. فهو هنا يقدم للسينما المصرية مُمثلا جديدا موهوبا، في دور عوض، وليس بغريب في أن يصبح اسم ماجد المصري نجماً لامعاً في سماء الفن في التسعينيات. كما أن عبد السيد قدم الفنانة عبلة كامل في دور جديد عليها، دور فاجأ به الجميع، عندما استطاع أن يستخرج منها طاقات أدائية مُذهلة.

ثم لا بد لنا من الحديث عن ذلك المزج والانسجام المُدهش الذي خلقه عبد السيد فيما بين الأغاني التي كتب كلماتها بنفسه، والمواقف والأحداث الدرامية. إنه حقاً مزج جميل وتجسيد غير تقليدي، فهو هنا يقدم شكلاً جديداً للأغنية السينمائية. شكل بسيط وسريع ومُعاصر، استخدم فيه الأسلوب العبثي الفنتازي الغير واقعي في توصيل أفكار الكلمات البسيطة.

ختاماً، لا بد من القول: إن داود عبد السيد بفيلم (سارق الفرح) يؤكد مُجدداً بأنه واحد من قلة مُخرجين، يصنعون سينما مُتجددة ومُنطلقة الى آفاق فنية رحبة. مواصلاً البحث عن صيغة غير تقليدية لمُعالجة الواقع.

سينما

داود عبد السيد: الحياة كلمة وموقف

عبد الإله الجوهري

المغرب

"…. أنا مُحترف، بمعنى أن حرفتي ومهنتي هي السينما، من خلالها أكون ذاتي، والذاتية هنا معناها رؤيتي الخاصة للعالم".



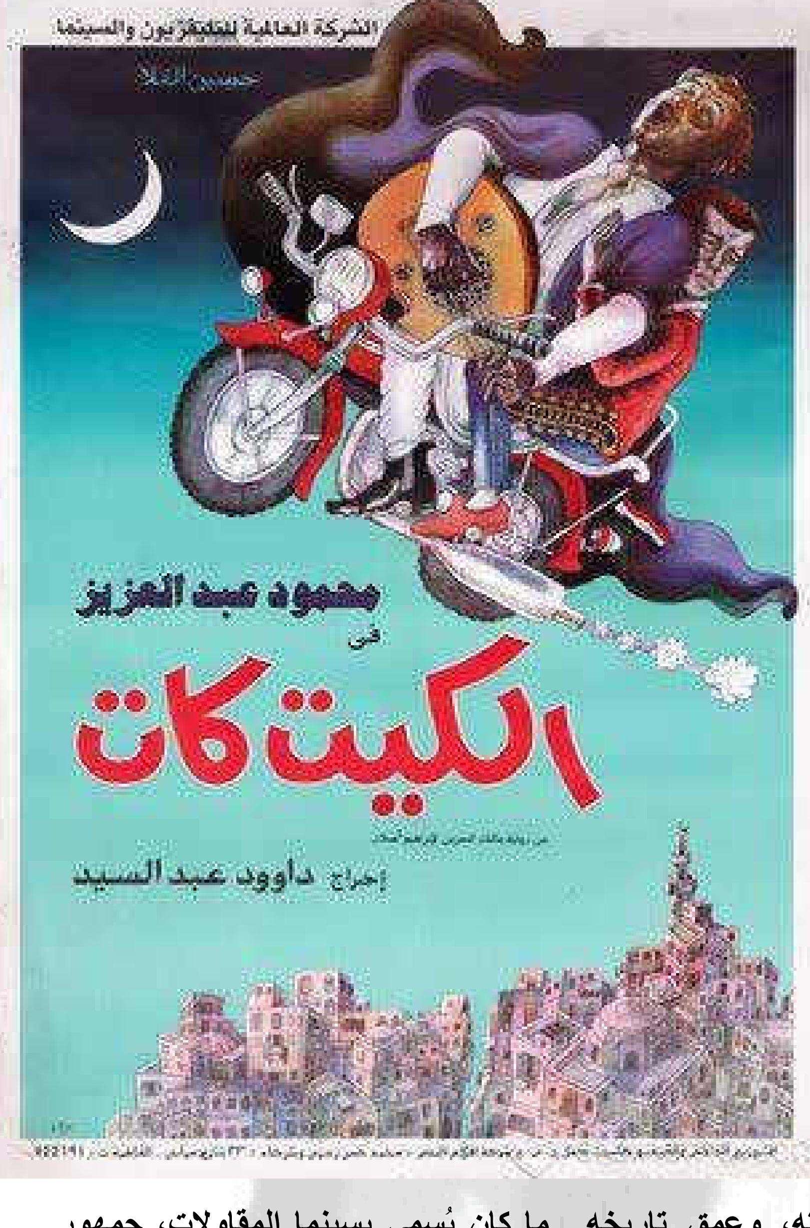
هكذا تكلم حكيم السينما المصرية، وسيدها الأكثر خلقا وإبداعا، المُخرج داود عبد السيد، ذات حوار صحفي، على هامش تكريمه بالدورة الثانية لمهرجان الجونة السينمائي، تكريمٌ جاء وقتها ليذكرنا بأن هناك مُخرجا مصريا كبيرا قيمة وقامة، ورائدا من رواد السينما العربية، لم يشتغل مُنذ مُدة، يعني لم يقف وراء الكاميرا التي تُشكل بالنسبة له رئة يتنفس من خلالها، وقبل ذلك عينا يطل بواسطتها على الواقع المصري بكل تفاصيله الحياتية، من أجل تحويله إلى عالمٍ من الخيال المفتوح بكل اتساع على الفرجة المضبوطة الحقة، وفضاء للمُتعة الفكرية والبصرية المسنودة برؤية فنية عالمة، فيها الكثير من الوعي بأهمية الصورة وقدرتها على تغيير العالم، وهو تذكير لم ينفع حتى اليوم في تحريك وتوجيه مياه الإنتاج لكي تجري نحوه، وتمنحه فرصة أخرى لإسعادنا بأفلام حقيقية مصنوعة بعناية، أفلام أكثر قوة وبهاء، ووعيا بدور الفن عامة والسينما خاصة، من إنتاجات فيلمية نتابع خروجها، وتوزيعها سنويا، لمُخرجين أقل موهبة وقدرة، لكن أكثر حرفية في البحث وعقد الصفقات مع رجال المال والأعمال، الشيء الذي دفعه مُؤخرا، بشكل مُفاجئ، لإعلان نهاية مشواره الفني، والاعتزال بصفة نهائية والابتعاد عن المُمارسة السينمائية، وهو إعلان خلق حالة من الارتباك والحسرة، وسط جموع السينمائيين المصريين، ومعهم مُجمل السينمائيين العرب.

عودة بسيطة لمسار داود عبد السيد، ستجعلنا نندهش لقدرة هذا الرجل/ الفنان على الإمساك بتلابيب الإبداع، من خلال ترويض الكاميرا، وجعلها ممرا بليغا، ومعبرا أصيلا، للتواصل مع حكايات الناس البُسطاء وحيواتهم اللامرئية، ونقل معاني الجمال الكامن، رغم الفقر والقهر، في نفوسها الأسيانة، وركوب صهوة الحكمة المُصورة بحذق بليغ، وبناء مخيال سينمائي خاص به، يسع كل أفراح وأتراح وآمال وآلام البشر، صانعا، بواسطة كل هذا، بهجة النفوس الباحثة عن طرق الفن لإرواء عطشها المعرفي.



مساره، هذا السينمائي، المُتمرد على الأعراف الإخراجية، والمواضعات الإبداعية التي تروم إسعاد المُنتج على حساب سعادة رسالة الفن وقيم الجمال، انطلق في مُنتصف سنوات الستينيات من القرن الماضي، بعد حصوله سنة 1967م على بكالوريوس الإخراج السينمائي، حيث بدأ الاشتغال كمُساعد مُخرج، إلى جانب مجموعة كبيرة مُهمة من السينمائيين المصريين الرواد، أساسا منهم يوسف شاهين في فيلم "الأرض"، وكمال الشيخ في فيلم "الرجل الذي فقد ظله"، وممدوح شكري في فيلم "أوهام الحب"، مرورا بإخراج أشرطة تسجيلية مُميزة منها: "وصية رجل حكيم" في شؤون القرية والتعليم" سنة 1976م، و"العمل في الحقل" سنة 1979م، و"عن الناس والأنبياء والفنانين" سنة 1980م، هذا قبل الوصول عن جدارة واستحقاق لمحطة الإخراج، ويوقع على أعمال روائية طويلة، مجموعة أفلام تبز بعضها بعضا، من حيث الوفاء لقيم الفكر والجمال، وإنجاز أعمال تنتصر للعين من دون أن تقطع العلاقة بالأذن، بشكل مُتناغم فعال، الشيء الذي جعلها تحقق تواصلا خلاقا مع النقاد، وقبل ذلك مع الجمهور، الجمهور المصري خاصة، والعربي عامة، الذي يبحث عن الفرجة المُنتصرة أولا وأخيرا للمُتعة والفائدة في نفس الآن، من خلال طرح أسئلة بصرية ذكية، مُصاغة في قوالب تقنية جد مضبوطة، تقود بكل سهولة نحو أجوبة مفتوحة على أسئلة بدلالات خاصة، دلالات عاكسة ومُترجمة لفكر وبصيرة مُخرج مُتفرد يبحث بشكل محموم، عما يجعله مُختلفا عن الآخرين سينمائيا، وقبل ذلك إنسانيا.

في مُجمل مُنجزات داود عبد السيد الفيلمية، نقف بكل سهولة على علامات إبداعية تميزه عن غيره، وتؤسس لسينماه، مُتمثلة في حساسية إبداعية لا نجدها إلا عند القليل من السينمائيين في عالمنا العربي، حساسية رهيفة تستبطن المشاعر وتعكس الشعور، الشيء الذي جعل من اختياراته الفنية والتقنية، وكما أشرنا، مُنحازة لمُتعة الفرجة المقرونة





بدرجة معقولة من الرقى الثقافي والتحضر الإبداعي، وهم السينما التي تُساهم في بناء الوطن ثقافيا وفنيا. انحيازات ترفع لواء الحكي الرفيع الخلاق، عما يحيط بنا في العوالم المُجتمعية المُتباينة، ويخلق من خلالها بكل براعة عوالم موازية، فيها نوع من الاكتشاف للذوات، والثأر للأحلام والآمال والآلام البشرية المنذورة لقبح الوقت والزمن المقيت، الشيء الذي يمكن القول معه: إنه مُخرج خلاق عالم بعوالم حرفته، يخوض مُغامرات بصرية ورحلات نفسية مُدهشة تحاول الكشف عن أغوار نفوس شخصيات قلقة/ وجلة/ مُتمردة على واقعها، وقبل ذلك أرواح مُعلبة داخل دوائر جد ضيقة بسبب الإكراهات اليومية العديدة الملونة بألوان قزحية زئبقية لا تسمح له إلا بهوامش جد محدودة من حرية الاختيار، إكراهات مُجتمع مصري يصعب فك شفراته وفهم آليات اشتغاله، لتداخل تركيبته وتعدد مستويات وعي ساكنته، وعمق تاريخه الراقد بين أحضان تراث غني بالكثير من العطاءات والإنجازات.

صرح داود عبد السيد، غير ما مرة، بقوله: "حين أكتب السيناريو، أكون قد حددت، نظريا، أشياء كثيرة في أسلوب الإخراج، وتأتي مرحلة الإخراج تنفيذا لتصوري للفيلم".

يعني أنه لا يحمل الكاميرا هكذا، ويبدأ في التصوير إرضاء للنفس، ودغدغة لعواطف الأهل، أو بحثا عن مُباهاة ممجوجة بإخراج فيلم جديد، يضاف لقائمة الأشرطة التي تُنجز سنويا عبر العالم، من دون أن يكون لها أي إضافات تُذكر، بل يعرف جيدا الرهانات التي يراهن عليها حتى قبل البحث عن مُنتج، وهو بحث مُضن، لأن المُنتجين عامة، إلا القلة منهم، يبحثون أولا، وقبل أي شيء، عن الربح، أي إرضاء جمهور مُعين، تم خلقه من خلال ما كان يُسمى بسينما المقاولات، جمهور يقصد القاعات ويؤدي ثمن التذكرة بحثا عن فيلم سينمائي يضمن الفُرجة السطحية المُباشرة التي يسعى من خلالها الترويح عن النفس وكفى، فُرجة يعتقد أنها ترفع عنه ملامح البؤس اليومي، وتمنحه سعادة لحظية خادعة.

الإنتاج ومشاكله العديدة، هو مربط الفرس وسر "هروب" داود عبد السيد من "جنة" الفن السابع، أي أنه أصبح، مُنذ مُدة، يجد صعوبة في ايجاد مُنتج حقيقي مُغامر يراهن على تجربته ويسانده في مُغامراته الإبداعية، وهي صعوبات وجدها في طريقه مُنذ بداياته الإخراجية. كما أن الجهات المصرية المسؤولة تبدو مُستقيلة تماما عن دعمه، ودعم المُبدعين من أمثاله، بحفظ مكانته الاعتبارية، كمُبدع راقٍ مُتميز يعيش للسينما وبالسينما.

خلاصة القول: إن الإنتاج، أي صعوبة إيجاد

التمويل اللازم لمشاريعه، سبب أساس جعلت من بين السينمائيين المُقلين في إنجاز أحلامهم السينمائية؛ حيث لم يحقق لحد الساعة غير تسعة أفلام روائية طويلة، لحظة تحقيق من هم أقل موهبة منه أفلاما تُعد بالعشرات. فموهبته وجدارته وقدرته الفنية الإبداعية، لم تشفعا له، أن يتهافت عليه المُنتجون وتسرع الصناديق الإنتاجية لمنحه فرص أكثر للاشتغال.

لو لم ينجز داود عبد السيد عبر مساره الفني غير فيلم "الكيت الكات"، لكفاه ذلك فخرا، وجعل منه مُخرجا مُدللا من طرف الجميع، فيلم كان من المفروض على الجهات الثقافية المصرية المسؤولة عن قطاع السينما منحه البطاقة البيضاء، بعد نجاحاته المُتعددة، داخل مصر وخارجها، وأن يستفيد من دعم مُؤسساتها كلما جاء بمشروع جديد. ولدفع ذلك أصحاب المال، المُتحكمين في زمام الإنتاج المصري، يتهافتون على من يكون له شرف السبق في تحقيق أحلامه السينمائية.

"الكيت كات" الفيلم الظاهرة، ترجم بكثير من المصداقية، والروح الإبداعية الغامرة بمحبة الفن وتذوق النصوص الروائية الرفيعة، بعضا مما جاء في النص الروائي الخلاق "مالك الحزين" لإبراهيم أصلان، ومنحه، انطلاقا من رؤيته السينمائية، وجودا إبداعيا مُضاعفا غارقا في لجة الوعي بالتفاصيل "البسيطة العادية" للحارة المصرية، وشخوصها النابضة بقوة التفوق الإنساني، وأحداثها "المُستسلمة" لقهر القدر وفذلكات العيش المُر الطافح بالعبثية والسخرية، ودلالات معنى أن يكون المرء بسيطا فقيرا مجبورا على أن يجد طرقا لمقاومة العنت اليومي، ويتفوق على إكراهات النفس، ويبحث عن سعادة مفقودة، وينتظر بكثير من التفاؤل والأمل، الأمل الذي لا يأتي، رغم قوة الصبر وطول الانتظار.

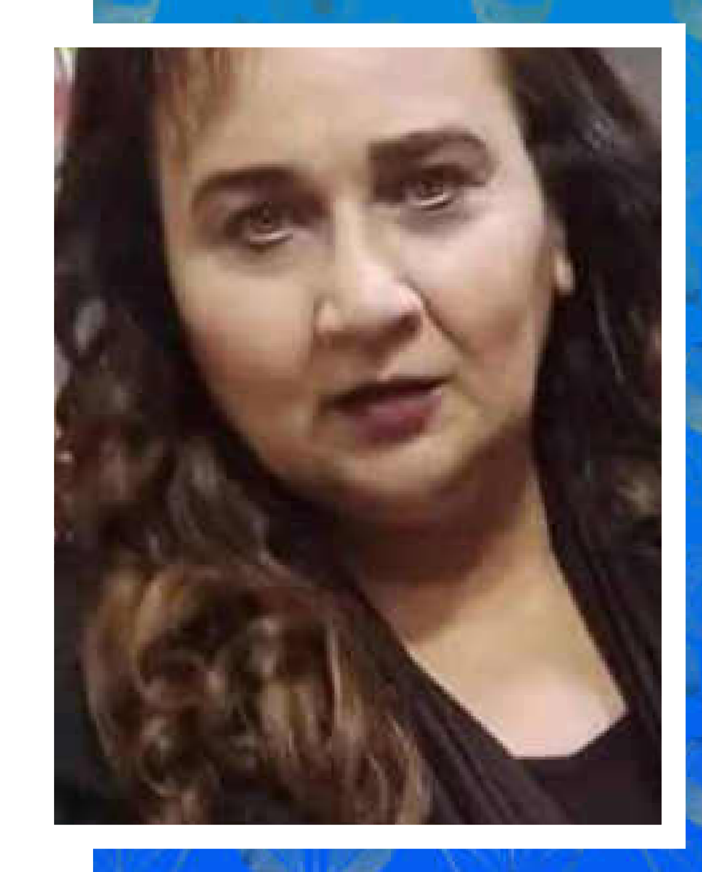
إذا كان أصلان قد أغرق روايته، لغة ومخيالا في واقع العلاقات الاجتماعية والانشغالات اليومية، بكثير من الذكاء، وعكس رؤى الناس البسطاء، من خلال سرد مجموعة وقائع مُفارقة للواقع، فإن عبد السيد ترجمها، بكثير من الأناقة، صورا مُوجزة دالة تنضح بعبق الإبداع، وفتنة الكتابة بصرية التي تقود حتما للذة المُشاهدة. رواية جعلها، بصريا، أقرب لفهم ملايين الناس، وسمح حتى لمن لا يعرف القراءة والكتابة، أن يغوص في عوالمها. لقد خلق من خلالها وبها عالما سينمائيا سكن وجدان كل المُشاهدين، عربا كانوا أم أجانب، جعل الجميع يتوحد مع الشيخ حسني وقفشاته و"فلسفته" في الحياة، الشيخ الذي حُرم البصر لكنه مُنح نعمة البصيرة، البصيرة التي جعل منها أداة رخوة تطاوع النفس "الأمارة بالسوء"، تقوده نحو السهر، وخلق المقالب والمتاعب للآخرين، وتدفع به نحو تكرير محاولات الهروب من مشاكل الأسرة والحي، وتحدي العاهة والعجز وثقل الفقر، ومداراة تحقيق آمال الابن، والإصرار على ترجمة الأحلام، ولو بركوب دراجة النارية، وفضح أسرار الأهل والجيران وكل من يجد نفسه، على حين غرة، واقعا في أسر شخصيته الساحرة المُتفردة.

الحياة كلمة وموقف، وداود عبد السيد، من خلال محاولته الانسحاب من ساحة السينما، بعد سنوات من الانتظار لحد اليأس، يحاول ترجمة موقفه في عشق الفن والوطن، واحترام الحق والناس الذين يحترمون فنه، من خلال تقديم صورة ناضجة/ يائسة، عن ضرورة احترام الذات، وصون كرامة السينمائي، في مُجتمع يبدو أنه لم يعد يولي الفن أي أهمية تُذكر، والفنان أي مكانة اعتبارية.

من أجل شُعلة الحب والأمل، يظل اليقين كبيرا، في أن تتحرك القوى المصرية الحية، وتنتبه الجهات الرسمية المسؤولة لخطأ ترك رمز من رموزها السينمائية ينسحب هكذا، وتحرم الجماهير العاشقة للسينما المُبدعة، من إبداعات مُخرج مصري أصيل، قادر على تقديم مشاريع، وإبداع أفلام أخرى أكثر قوة وإبداعية في حُب مصر والفن وعشق السينما.

سينما

نماذج من سينما داود عبد السيد خلال ثلاثين عاما



ماجدة خير الله

مصر

إذا أعلن أي من هؤلاء المُخرجين: ستيفين سبيلبرج، أو روبرت ريدفورد، أو وودى ألان، أو كلينت إستوود عن عزمه التحضير لفيلم جديد؛ فسوف نجد أكثر من جهه إنتاجية تدعم المشروع، وتسعى لإنتاجه رغم تجاوز كل من أصحاب هذه الأسماء الثمانين من أعمارهم، لكن السينما المصرية لا تلقي بالا لأصحاب المواهب والخبرات الفنية التى لاتُعوض، ولا أشك لحظة أن مُخرجنا داود عبد السيد يحمل فى جعبته أفكاراً لمشاريع سينمائية كفيلة بمنح السينما المصرية قُبلة الحياة بعد سنوات من البلادة والضمور الإنتاجي! جيل المُخرجين الكبار هم ثروتنا التي يجب الحفاظ عليها ودعمها بكل السُبل.

عشق داود عبد السيد السينما وعشقته، ومنحها ما يقرب من أربعين عاما من عمره، ورغم قلة إنتاجه، "9 أفلام"، إلا أنها تحتل قائمة أهم مئة فيلم مصري، ربما يختلف ترتيب بعض تلك الأفلام، لكنها لا تغادر القائمة.

قدم داود أول أفلامه الروائيه "الصعاليك" عام 1985م، ولعب بطولته كل من نور الشريف، ومحمود عبد العزيز، ويسرا، وخطوطه العريضة تكاد تتماس مع الفيلم الفرنسى "بورساليو" الذى لعب بطولته كل من ألان ديلون، وجان بول بلموندو، وتدور أحداثه فى مدينة مارسيليا فى الثلاثينيات من القرن العشرين فى عالم العصابات المُنظمة، وتجارة المُخدرات التى دعمت بعض رجال السياسة فى حملاتهم الانتخابية، أما فيلم الصعاليك فتدور أحداثه فى سنوات الستينيات فى مدينة الإسكندرية، حيث الأحلام والأوهام السياسية التي يعبر عنها شريط الصوت من خلال أغاني وطنية لعبد الحليم حافظ! بينما نتعرف على كل من مُرسي وصلاح، أو نور الشريف وصديقه الصدوق محمود عبد العزيز، وهما من صعاليك الإسكندرية، يلتقطان رزقهما من العمل فى الميناء، ويراودهما حلم الثراء. يبدو مُرسي أكثر فطنة، بينما صلاح تسيطر عليه عاطفته، وعشقه للنساء. يتورط مُرسي فى حادث قتل خطأ عندما كان يقود سيارة أجرة، ويحاول صديقه تحمل المسؤولية بدلا منه؛



ليتركه ينعم بحياته الزوجية مع عروسه "يسرا"، وعندما يخرج مُرسي من السجن يكون قد عقد العزم على تغيير حياته هو وصديقه حتى لا يظلان فى خانة الصعاليك، ويقومان ببعض عمليات التهريب، إلى أن يكوّنا ثروة لا بأس بها، ويصبحان خطرا على رجل أعمال شهير يقرر ضمهما إلى رجاله، يرفض صلاح العمل فى ظل سيطرة رجل الأعمال، وينصح مُرسي برفض العرض، ولكن ينتهي الأمر برضوخ صلاح لرغبة صديقه الذى أقنعه بأن بقاءهما فى السوق مُرتبط بحماية أصحاب النفوذ، وتنقلنا الأغانى التى يقدمها شريط الصوت مُصاحبة للأحداث إلى مرحلة ما بعد الستينيات، حيث توحش رجال الأعمال فيما يُسمى الانفتاح الاقتصادي، ورغبة مُرسي في حماية ثروته من خلال الترشح للبرلمان لاكتساب حصانة، ولكن عندما تتعارض المصالح يُهدد صلاح بكشف مفاسد رجل الأعمال الذى كانا يعملان لحسابه؛ وهنا يقرر مُرسي التخلص من صديق عمره!

الإسكندرية فى الستينيات قبل أن تغزوها التيارات السلفية، تصورها كاميرا "محمود عبد السميع" بعبقرية؛ حتى تكاد أن تشم رائحة اليود تصل إليك من الشاشة، ومُوسيقى راجح داود تضيف حالة من الشجن ونحن نتابع علاقه صداقة بين رجلين تحولا إلى خصمين، لينقض أحدهما على الآخر ويقتله، ثم يأكله الندم كما فعل قابيل بأخيه! الصعاليك كان بطاقة تعارف بين داود عبد السيد وجمهور السينما ونقادها، إلا أن البعض قد انصرف عن تحليل عناصر الفيلم وجمالياته إلى عقد المُقارنات بينه وبين الفيلم الفرنسي "بورساليينو". ولكن داود كان يدخر الكثير من المشاريع السينمائية الرائعة التي وضعت اسمه بين قائمة قصيرة من أهم مُخرجي السينما المصرية تميزا.

أرض الأحلام:

حرصت فاتن حمامة طوال تاريخها الفني الطويل على البقاء فى منطقة الأمان، والتعامل مع نفر قليل من المُخرجين الذين يضعونها داخل الإطار الذى يضمن لها الاحتفاظ بلقب سيدة الشاشة، ونموذج المرأة النقية التى تُمثل الابنة، أو الزوجة، أو الأم كما يجب أن تكون، لا يأتيها الباطل من أمامها أو خلفها! مرات قليلة أو نادرة هي التي سمحت فيها لنفسها الخروج من هذا الإطار الذي عشقه جمهورها، لكنها سُرعان ما تعود إليه لاهثه! حتى لحظات الإبداع النادرة قررت وأدها حتى لا يراها الجمهور في شخصية تسمح بالجدل من حولها! وقد روى المُخرج سعيد مرزوق موقفا كاد يصيبه بالشلل عندما قررت فاتن حمامة، وكانت مُنتجة لحلقات تليفزيونية تم تصويرها بأسلوب سينمائي باسم "حكاية وراء كل باب"، قدمت في إحدى حلقاتها شخصية راقصة أفراح، وبعدما شاهدت الفيلم؛ قررت حرقه رغم ما قدمته من


أرض الأحلام

إبداع، خوفا على صورتها أمام جمهورها، وقد حاول المُخرج سعيد مروزق أن يثنيها عن عزمها، مُؤكدا لها أن الجمهور سوف يقدر الحالة الفنية النادرة التى جسدتها، لكن هيهات، فقد حسمت الأمر وتركت للمُخرج الكبير حالة هائلة من الحسرة!

تعاملت فاتن حمامة مع المُخرج خيري بشارة فى فيلم "يوم حلو ويوم مُر" الذى تم إنتاجه عام 1988م، وكانت قد أدركت ببعض الجهد أن الزمن قد دار دورته، وأنها عليها إذا ما أرادت البقاء على الساحة أن تتجاوب وتتعامل مع مُخرجي الموجة الجديدة، مع حرصها على أن تُقدم النموذج المثالي للمرأة ولا تحيد عنه، سواء كانت تلك المرأة تنتمي لبيئة شعبية، أم من الطبقة الوسطى، ولا شك أنها كمُمثلة وفنانة ذكية ومُحترفة تستطيع تقدير قيمة كل مُبدع، أصبح لديها يقين بأن عملها مع داود عبد السيد سوف يُشكّل إضافة لمشوارها الفنى، وقد كان، حيث استطاع داود التغيير كثيرا من النمط الكلاسيكي الذى اعتادت على تقديم تنوعيات مُتعددة من خلاله.

فيلم "أرض الأحلام" من تأليف هاني فوزي، وهي المرة الأولى التي يقدم فيها داود سيناريو ليس من تأليفه، بالتأكيد أنه قد وجد فيه ما يغريه ويشجعه على تقديمه.

في حي مصر الجديدة الذي عاش فيه داود سنوات صباه وشبابه، تدور أحداث فيلمه أرض الأحلام، حيث تستيقظ نرجس "فاتن حمامة"، وهى امرأة في سنوات الكهولة، تنظر إلى المرآة وهى تُصفف شعرها، ثم تخفيه تحت باروكة قبيحة الشكل، وتستمع أثناء ذلك إلى درس في مبادىء اللغة الإنجليزية. شعور ما بالقلق يضغط على أعصابها، ويجعلها ترتبك وهى تحاول التحرك بسيارتها، حتى إذا ما وصلت إلى السفارة الأمريكية، حيث ينتظرها ابنها مجدي "هشام سليم"، وابنتها علا رامي؛ تزداد ارتباكا وقلقا محاولة إقناع موظفة السفارة بأن تؤجل سفرها ولو أسبوع واحد، لكن الموظفة تؤكد لها أن أى تغيير فى موعد السفر؛ سوف يحرمها من فرصتها الثانية، ولن تتمكن من إعادة طلب الهجرة إلى أمريكا. واضح أن نرجس مُرغمة على السفر إلى أمريكا نزولا على رغبة ابنيها، وأن تقاعسها سوف يحرمهما من فرصة الذهاب إلى أرض الأحلام!

مُقدمة يدخل فيها السيناريو مُباشرة إلى قلب الحكاية، ويقدم مواصفات واضحة لتركيبة الشخصية الرئيسية، والأحداث تدور خلال يوم وليلة تنتهي برأس السنة، حيث العالم يحتفل بعام جديد يتغير فيه مصير نرجس وعائلتها الصغيرة.

تعود نرجس إلى شقتها، وتقوم بإعداد حقيبتها وقد بدا عليها الهم العظيم بينما تتأمل تفاصيل المكان الذى عاشت فيه سنوات زواجها وطفولة أبنائها، وتنظر من نافذة غرفتها إلى الشجرة الكبيرة التي ترتفع بطول البناية، مُتذكرة يوم أن كانت تلك الشجرة مُجرد نبتة صغيرة، ثم تتفقد الشارع الطويل المُؤدي إلى ميدان سفير، والعمارات التي تطل على جانبيه، ويزداد إحساسها بالخوف مما هو آت!

تزور نرجس صديقاتها اللائي اعتدن على اللقاء؛ لتودعهن باكية بحرارة وهى تستمع إلى جرامافون تدور فيه إحدى أغنيات ليلى مُراد. وحرصت واحدة من صديقاتها على استعادة الذكرى؛ فتتساءل نرجس بنوع من الشجن: ماذا سأفعل في الغربة بدون

صد يقا ت ا لطفو لة ، خاصة إني لا أستطيع إجادة اللغة الإنجليزية، وسوف تواجهني الكثير من العقبات؟ كيف سأمر بها بمُفردي بينما أبنائي سينشغل كل منهم بحياته هناك؟

ثم ينقلنا الحدث إلى الشخصية الثانية التي هي النقيض لشخصية نرجس، وهي السيدة عفيفة "أمينة رزق"، والدة نرجس، وهي سيدة مُسنة، لكنها تعشق الحياة، وقد قررت أن تعيش في دار للرعاية؛ حتى لا تُثقل على ابنتها الوحيدة، ونراها قد عقدت صداقة وألفة مع أحد نزلاء دار المُسنين "محمد توفيق"، وتخبره بأن ابنتها نرجس عاشت عمرها من دون مشاكل، ولم تعترض أو تتمرد على أي وضع حتى لو كان يسبب لها ألما أو ضيقا، إنها تعيش من أجل إرضاء الآخرين فقط!

هكذا، وبعد دقائق قليلة من بداية الأحداث، وقد أصبحنا أمام صورة واضحة لشخصية نرجس، يبدأ الصدام أو أزمة الفيلم عندما تكتشف ضياع الباسبور وتذكرة السفر، وأنه لم يبق سوى ساعات قليلة تفصلها عن الذهاب للمطار، وتخشى من فكرة إخبار ابنها مجدي بذلك، وتقرر أن تعيد أحداث اليوم؛ علها تتذكر أين يمكن لها أن تكون قد فقدت الباسبور، ويقفز إلى ذهنها هذا اللقاء العابر مع رءوف "يحيى الفخراني" الذي صدمته بسيارتها، وقد أصابها الهلع؛ خوفا من أن تكون قد سببت له خسائر، فيهدئ من روعها، ويساعدها كي تسترد أنفاسها في سيارته، ويعطيها كارتا يحمل اسمه، وأرقام هاتفه؛ فتعود إليه في البار الذي اعتاد أن يجلس فيه، وتسأله إن كان قد وجد الباسبور الخاص بها في سيارته، ونظرا لأنه لا يريد أن يقضي ليلة رأس السنة وحيدا؛ يخبرها كذبا بأنه قد عثر على الباسبور، وسوف يعطيها إياه إذا ما قبلت مُشاركته الدردشة بعض الوقت.

نرجس التي عاشت حياتها مع زوج لم تعرف معه معنى الألفة، ولا جربت السهر حتى الساعات الأولى من الصباح، ولم يمنحها إلا أبناءها الثلاثة ثم رحل، ولم يتبق منه إلا برواز صورته على الحائط؛ تجد نفسها داخل مغامرة مع رجل سكير عدمي النزعة، يعمل ساحراً في بعض الفنادق الكبرى، وتلاحقه نرجس في كل الأماكن التي يقدم فيها فقراته في ليلة رأس السنة، مُعتقدة أنه يخفي باسبورها ليجبرها على اللحاق به، لكنه يضيق بها ذرعا، ويحاول التخلص منها بعدما أصبحت تُسبب له إزعاجا! ليلة شتاء مُمطرة تقضيها نرجس بين أقسام ا لشر طة ، وقاعات الفنادق، وينتهي بها الأمر في إحدى المُستشفيات بعدما أصاب رءوف الإرهاق الشديد، وتوقف قلبه عن العمل، واحتاج الأمر إلى دفع نفقات علاجه في المُستشفى؛ فعادت مُسرعة إلى منزلها لتحضر ما لديها من نقود تنقذ بها رءوف الذى أوصاها بأن تصرف شيكا فى جيب الجاكت إذا ما تأكدت من موته، وتمنح قيمته لزملائه فى سيرك العجوزة!

لم تقدم السينما المصرية شخصية الساحر إلا مرات تُعد على أصابع اليد الواحدة، منها وأهمها فيلم "الرجل الثاني" لعز الدين ذو الفقار، ثم فيلم "الساحر" لرضوان الكاشف، أما داود فقد غاص فى مكونات عمل الساحر، والفقرات التى يقدمها ليبهر بها جمهوره، وساعده تكوين الفخراني، وما يمتاز به من كاريزما في تقديم ما يحيط بالشخصية من إبهار وخفة ظل، وعبثية في نفس الوقت، إنه رجل يرتشف الحياة حتى الرمق الأخير، يعيش وحيدا غير عابىء بحالته الصحية، وقد وجد في نرجس بعض الألفة، وأدرك أنها تعيش في أزمة، وتخشى من فكرة الهجرة التي تضطر إليها نزولا على رغبة أبنائها.

ربما هي المرة الأولى والأخيرة التى تُقدم فيها فاتن حمامة تركيبة شخصية مثل نرجس، تمر من خلالها بمُغامرات في ليلة واحدة تساوي عمرها، وتتقلب بين مشاعر شتى بين الضعف والتردد والوصول إلى قرار يرضيها حتى لو لم يوافق رغبة الآخرين.

تعامل داود عبد السيد في هذا الفيلم



مع ثلاثة نجوم من كبار السن هم: فاتن حمامة، ويحيى الفخراني، وأمينة رزق، ومع ذلك بدا الجميع في غاية الحيوية والألق، وظهرت بصمات توجيه المُخرج على الجميع في أحداث لاهثة تم تصوير مُعظمها في شوارع مصر الجديدة بكاميرا سمير بهزان، وفي ليلة مُمطرة صاخبة تُجسد أجواء رأس السنة، حيث جموع من البشر يمرحون في الشوارع، وسيدة في نهاية الخمسينيات تجري هنا وهناك تُلاحق أملا، وداخلها رغبة في تحدي كل سنوات عمرها التي قضتها قابعة في منزلها تُراقب سنوات عمرها المُنسابة من بين يديها.

لم يحظ فيلم "أرض الأحلام" على ما يستحقه من ثناء، وانشغل النقاد بمُناقشة مدى نجاح فاتن حمامة في إضافة اللدغة في حوارها، وهل هذه التفصيلة من عندياتها أم كانت اقتراحا جاء من المُخرج الذي قام بتقديم بانوراما للمُجتمع المصري في التسعينيات من القرن العشرين قبل أن تزحف على حي مصر الجديدة قوافل الظلام، ويغمر اللون الأسود نساء الحي المُميز بشوارعه العريضة، والمترو الذي كان أهم وسيلة انتقال لسكانه، حيث كان من المُمكن أن تتحرك النساء فى ساعات النهار أو الليل من دون أن يتعرضن للمُضايقات أو المخاطر، وقد استفاد داود من سنوات عمله في السينما التسجيلية ليقدم لنا توثيقا للزمان والمكان لواحد من أجمل أحياء مدينة القاهرة من خلال حكاية تبدو بسيطة، لكنها تحمل في طياتها معانٍ عميقة لقدرة الإنسان على تغيير مصيره، وعدم الاستسلام لما فُرض عليه.

مواطن ومُخبر وحرامي:

من إنتاج 2001م، وقد شهد المُجتمع المصري تغيرات جذرية ساهمت فى ظهور تيارات القبح والتدين الظاهري، وتراجع الإحساس بالجمال، وقل الإبداع الحقيقي في مُقابل ادعاء الفضيلة.

فيلم "مواطن ومُخبر وحرامي" من تأليف داود عبد السيد، هو واحد من أكثر أعماله تماسا مع الواقع، وكما هي مُعظم أفلام داود يقفز الحدث إلى نقطة ساخنة من دون الكثير من المُقدمات لنتعرف على طبيعة الشخصيات التى تُمثل أطراف الصراع، وهنا يستعين المُخرج بالراوى "طارق أبو السعود"؛ ليشرح مكونات كل شخصية، وطبيعه علاقتها بالآخرين، وأسباب الصدام بين ثلاث شخصيات مُتنافرة، ومع ذلك ترتبط في حلقة أضعفها المواطن سليم "خالد أبو النجا"، وهو شاب سليل عائلة من بقايا الأرستقراطية التي لم يعد لها مكان في مصر بعد سيطرة الغوغاء على مفاصل المُجتمع، يسكن سليم في فيلا كانت فاخرة فى يوم ما، ويكتشف سرقة سيارته في صباح أحد الأيام، فيقرر الذهاب إلى القسم التابع له، ويحرر محضرا، وهناك يلتقي بالمُخبر فتحي عبد الغفور "صلاح عبد الله" الذي يقنعه بأن عمل محضر سرقة لن يعيد له سيارته، ويؤكد له أنه الوحيد القادر على مُساعدته، ويصحبه إلى مكان



من المُمكن أن نُطلق عليه مقبرة السيارات المسروقة، أو المكان الذى يترك فيه اللصوص السيارات بعدما يجردونـها من بعض المكونات، مُنذ هذا اليوم يجد سليم نفسه مُحاصرا من المُخبر الذى كان مُكلفا في يوم ما بمُراقبته وكتابة تقارير عنه من دون أن يدري، لا يتمكن المواطن سليم التخلص من المُخبر الذى يزوره يوما ومعه امرأة "حياة" هند صبرى، ويخبره بأنها ستعمل عنده كخادمة؛ لأنه يرى مدى احتياجه لمن يساعده في شؤون منزله، تبدو حياة في بادئ الأمر هادئة، لا يشعر بوجودها سليم؛ فهي تقوم بعملها في صمتٍ ومن دون ضجيج، لكن الحال يتغير عندما يتم الإفراج عن صديقها الحرامى "شريف" شعبان عبد الرحيم، وتقوم حياة بسرقة بعض محتويات فيلا سليم ومن ضمنها أوراق تحمل نسخة خط اليد لرواية كان قد انتهى من تأليفها ويعدها للنشر، وذلك قبل انتشار الكتابة بالكيبورد، إنها النسخة الوحيدة التي يمتلكها سليم، وهي التي أزعجه اختفاءها أكثر من أي شيء آخر تمت سرقته من فيلته.

يتدخل المُخبر فتحي للمرة الثانية، وينهال ضربا وركلا على حياة حتى يدميها؛ فتقرر إعادة المسروقات باستثناء مخطوط الرواية التي قرر شريف/ الحرامي أن يقرأها بنفسه، مُعتقدا أنه قد أصبح قادرا على نقد الأعمال الأدبية! ونظرا لشدة احتياجه لمخطوط الرواية؛ يضطر سليم/ خالد أبو النجا، للذهاب إلى منزل الحرامي/ شريف ليرجوه أن يعيد له روايته، لكن الأخير يصدمه بأن الرواية غير لائقة، وأنها تضم مُخالفات أخلاقية لا تليق، ويبدأ الصراع بين الرجلين، الكاتب/ المبدع، والحرامي/ الجاهل بعدما يقوم الحرامي بحرق النسخة الوحيدة من رواية سليم، مما يدفعه لفقأ عينه! ويصبح سليم مُعرضا للحبس؛ نتيجة إحداث عاهة دائمة للحرامي الجاهل الذي يحاول فرض قبحه على سليم، ويتدخل المُخبر للمرة الثالثة؛ لمحاولة فض الاشتباك بين الرجلين المُتصارعين على امتلاك حياة/ الخادمة، وعلى فرض وجهة نظر كل منهما على الآخر، إلا أن قبح وجهل الحرامي ينتصر ويسيطر، ومع الوقت يجد المواطن سليم نفسه مُنقادا لوجهات نظر الحرامي رغم جهله، ويحدث امتزاج وانصهار غريب بين الأطراف الثلاثة، المواطن والمُخبر والحرامي، مع اختلاط الأنساب، وتبادل النساء وكأنهن غنائم، بل مع الوقت ومرور الزمن تختفي شخصية المواطن وما كان عليه من ثقافه وميل للاستمتاع بكافة ألوان الفنون الراقية؛ ليصبح مُجرد صورة من قبح الحرامي وعالمه المُزيف وتدينه الكاذب. هذا ما أصبح عليه مُجتمعنا مع الأسف، وقد أبدع داود في التعامل مع الشخصيات رغم اختلافها واختلاف العوالم التي ينتمي إليها كل منهم، ربما يعيب الفيلم كثرة تقديم أغانٍ لشعبان عبد الرحيم الذي لم يتصور أحد أنه من المُمكن له تمثيل دور الحرامي بكل هذا الإقناع .

ميزة داود عبد السيد أنه لا يقدم حكايات من خلال أفلامه، لكنه يغوص فى مكونات المُجتمع بكل مكوناته وفقا للمرحلة الزمنية التي تدور فيها الأحداث بحيث يمكن لأي دارس أو عاشق للسينما أن يتعرف على مراحل من تاريخ المُجتمع المصري المُعاصر من خلال قراءة جيدة لسينما داود التي تجمع بين روعة الصورة، وعمق المضمون.

سينما

فيلمان لداود عبد السيد عن البحث والتفرد



محمد رُضا

لبنان/ الولايات المُتحدة الأمريكية

رغم قلة عدد الأفلام التي أنجزها المُخرج داود عبد السيد في حياته المهنية (إحدى عشر فيلما ما بين 1979 و2015م)، اثنان منها تسجيليان، إلا أنه استحوذ على مكانة مُستحقة عبر أفلامه الروائية منها تحديدا، وذلك مُنذ أن قدّم "الصعاليك" 1985م.

سبب ذلك يعود إلى أن عبد السيد عالج في مُعظم أفلامه مواضيعه المُختارة بعناية بأسلوب لم ينتم إلى سواه. أسلوبه الذي قام على كاميرا تتتبع حالات تعالجها بنفس طويل غير مُتعجل، وبسرد ذي إيقاع هادئ حتى عندما تدعو الحاجة لتوفير بعض التوتّر كما هو الحال في فيلمه الروائي السادس "أرض الخوف".

إلى ذلك، هناك الصنف الذي يختاره من الشخصيات. هي مصرية بطبيعة الحال، لكنها تستنشق هواء مُختلفاً عن الآخرين يجعلها، في غالب ما أخرج، تجسيداً للبحث عن واقعها وواقع البلد، ومفتاحاً لبحثنا نحن عنها كشخصيات مُنفردة.

أبطاله، بالمعنى الدرامي للكلمة، غرباء على أرض غير غريبة. يقول سيد مرزوق (علي حسنين) ليوسف كمال (نور الشريف) في "البحث عن سيد مرزوق": " أنت إنسان غريب. أنت موجود وفي نفس الوقت أنت مش موجود".

طبعاً للغرابة معنيان: غريب بمعنى ليس من أهل المدينة أو البلد، وغريب بمعنى غريب الأطوار. قد لا نجد دلالات كافية في "البحث عن سيد مرزوق" لأي من هذين المعنيين. يوسف ليس غريباً عن المدينة وعن مصر، وليس غريب الأطوار مُطلقاً. إنه غارق عميقاً في الاعتيادية. على ذلك، فإن المُخرج يستنبط معنى ثالثاً أراده بالفعل، وهو غرابة هذا المواطن كرمز لكل إنسان يتوسط المسافة بين الواقع المُثقل والطموح غير المُنجز. "البحث عن سيد مرزوق" رغم حسناته إلا أن غالبها يكمن في تلك الرموز وما تُطلقه من أبعاد. يكشف عن استقلالية المُخرج في اختياراته من المواضيع وكيفية توفيرها للمُشاهد، لكنه يتحرّك بصعوبة فيما يحاول إنجازه ككل. دخول وخروج شخصياته منه مُهم كسياق

قصصي، لكنه غير مُعبّر عنه جيداً، في اعتقادي، كسرد مشهدي.

كل أفلام عبد السيد فيها حسنات ومزايا مُخرج يبحث عن الاختلاف ذي القيمة، وعن الحقيقة في ذات شخصياته. على أنني سأتوقف عند فيلمين كنت قد شاهدتهما في حينهما وأعدت مُشاهدتهما لهذه المُناسبة وهما "أرض الخوف" 2000م و"قدرات غير عادية 2015م.



أرض الخوف:

أن يمضي الشخص عميقاً في داخل شخصية بديلة فُرضت عليه ليس موضوعاً جديداً في السينما. وأن تُسند إليه مهمّة لا رجعة منها، ولا يتحمّل أحد مسؤوليتها مُتبرءاً من صاحبها هو كذلك موضوع تردد كثيراً قبل وبعد "أرض الخوف".

لكن ميزة "أرض الخوف" أنه يتكلّم مصري. يغوص في الواقع من دون أن يدّعي الواقعية، ويكشف عن حالات ونماذج بشرية واجتماعية من دون وعظ أو خطابة.

فيلم عبد السيد الوحيد، على الأرجح، الذي ترتفع فيه درجة التشويق إلى حد يتساوى مع مناطق الخطر المحسوبة عندما يقبل الضابط يحيى المشهود له بالأمانة والتفاني لوظيفته ومسؤوليّته أن يخلع شخصيته تلك ويرتدي غيرها. وغيرها هذه ليست أي شخصية متوارية، ولا كناية عن خلع قناع وارتداء آخر أو تمثيل شخصية أخرى. عليه، كما يأتيه الأمر في ذلك من المسؤولين الكبار، أن يصبح الشخصية الأخرى بكاملها. لا محطات للتوقف ولا رجوع حال قبوله، ولا يتمتع بحرية العودة إلى أصله لا من حين لآخر ولا في أي مُستقبل منظور. على يحيى أن يصبح "أبو دبّورة" جسداً وسلوكاً وقناعة. والمُخرج حرص على تمييز فيلمه، على هذا الصعيد، بتفعيل كيفية هذا الانتقال من شخص بهوية مرموقة إلى شخص كلما مضى في تأدية المطلوب منه (الدخول في العالم السفلي لتجارة المُخدرات) كلما فقد هويّته الأولى وذابت.

كتصنيف يستند إلى نوع النص وأسلوب التعبير عنه، يمكن القول بأنه فيلم "تشويق بوليسي" ولو من دون بوليس كعنصر أساسي. على عكس مُحيطه من هذه الأفلام التي عمد إليها مُخرجون كثيرون، جيدون أو عاديون، يستثمر عبد السيد النوع لمنحه خصوصية قائمة على تركيبة فنية مُتكاملة. يحيى يتولّى، بـ Voice Over شرح ما يدور في ذاته وحوله. رغباته المتحوّلة. نزعاته التي أخذت تبرز إلى العلن كما لو أن شخصية "أبو دبّورة" هي شخصية مستر هايد في رواية روبرت لويس ستيفنسون الشهيرة مع فارق إن دكتور هايد لا يعد له وجودٌ فعلي إلا عبر هذا الصوت الفردي الذي يبدو كما لو أنه كُتب (بيد يحيى) كتقارير مرفوعة لمن هم فوقه، أو لنا، أو لهم ولنا.

التعليق الصوتي، ونظرة يحيى/ أبو دبّورة الموجهة أحياناً إلى المُشاهد مُباشرة ليسا سوى طريقة جزء من تلك التركيبة. الباقي فعل فني بديع يفاجئك وجوده بقدر ما يمنح الفيلم تجديداً نوعياً كبيراً. هذا- مثلاً- اللقطة التي تلي قيامه بقتل المعلم بسيوني (مخلص البحيري) ورجليه. يطل على هؤلاء من فوق تل صغير. يطلق النار بلا تردد ثم يهبط إلى حيث جثثهم للتأكد. مُباشرة بعد ذلك الكاميرا مُنصبّة فوق رأسه وهو يعود أدراجه كما لو كانت العين الخفية التي رغماً عنه. المُناسبة غير مُتكلّفة والمشهد، بالطريقة التي صُوّر بها، مُوحٍ ورمزي وجمالي جيد. مُوسيقى راجح



داوود تملأ الجو مع غناء طقوسي خلفي، وكاميرا سمير بهزان تتوقف عن مُلاحقته عند نقطة مُعيّنة. قرار المُخرج هنا هو ترك بطله يبتعد في تلك الغابة. غابة الولوج- فعلياً لأول مرّة كما يخبرنا التعليق الصوتي المُسبق- صوب مُستقبل مجهول. هي رمز كذلك موضع الكاميرا طوال المشهد ثم، وأساساً أيضاً، موقع المُمثل أحمد زكي فيه. يُثقل السؤال حول انتماء يحيى الفعلي كاهله بعد حين. يحاول معرفة إذا ما كانت هناك فائدة من التقارير التي يبعث بها. لكن لا أحد يعلم. عند هذه اللحظة يبدأ الشك في نهش روحه خصوصاً أنه قد تعرّف على فتاة من خارج الإطار الذي يعيشه. نافذة عاطفية قد تؤجج في داخله مشاعر الحياة السوية التي كانت له، وقد تؤدي في الوقت ذاته إلى مزيد من فوضاها.

أحمد زكي في هذا الإطار مُتمكّن في تشخيصه المُركّب. يعكس بتفاصيل صغيرة معاني أكبر، ويتحرّك بمعرفة كاملة بالتصرّفات التي تمتزج مع طينة هذا الفيلم وأجوائه.

بالنسبة لي، هذا أصعب فيلم نفّذه داود عبد السيد وأحمد زكي، أصعب من فيلم عبد السيد مع محمود عبدالعزيز في "الكيت كات"، وأصعب من فيلم المُخرج مع نور الشريف في "البحث عن سيد مرزوق"- كلا المُمثلين ركبا شخصية مطلوبة لذاتها. أحمد زكي، كشخصيته، دخلها فعلياً.

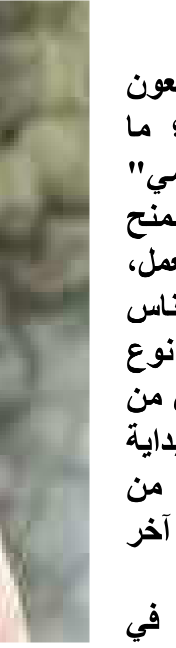
قدرات غير عادية:

أفلام داود عبد السيد، مثل "البحث عن السيد مروزق"، و"أرض الخوف"، و"مواطن ومُخبر وحرامي"، و"رسائل البحر" اهتمّت بموضوع البحث عن الذات وسط متاعب الفرد في مُجتمعه، وتصوير ذلك المُجتمع كحال مُتعدد الظلمات. ومع أن "قدرات غير عادية"- فيلمه الأخير إلى الآن، ونرجو ألا يكون نهاية مطافه رغم إعلان عبد السيد الاعتزال- مُنصب على فكرة تناول موضوع أولئك المُتميّزين بقدرات غير عادية مثل توقع أن يحدث شيء؛ فيحدث، أو مثل النظر إلى الشيء البعيد؛ فيقترب، أو تحريك الأشياء في الهواء وسواه، إلا أن مُنطلقاته لا تزال بحث فرد عن هويته غير المُستقرة.

غير أن المُنطلق واحد: مهمّة تُسند إلى رجل لدخول عالم مُغلق والبحث فيه حتى وإن لم يكن من المُحتمل القدرة على العودة منه. خلال ذلك، تضيع هوية الباحث الأصلية، ولا يتمكّن من البديلة.

ينطلق "قدرات غير عادية" من فكرة قيام الباحث (خالد أبو النجا) بطرق باب لا يستطيع استيعاب ما وراءه، ومن ثم دخوله إلى عالم يتحوّل فيه إلى مُجرد أداة تحت مجهر غامض. في ذلك هو كشخصية يحيى في "أرض الخوف" مع اختلاف الحكاية التي تلج به إلى هذا الوضع.

تحمل بداية الفيلم رنّـة من بعض الأعمال الماضية. في الدقيقة الأولى يُطلب من يحيى (أبوالنجا) أن يواصل العمل على

بحث كَتبه حول الأشخاص الذين يتمتعون بتلك القدرات الفائقة غير الطبيعية؛ ما يذكّرك بمطلع "مواطن ومُخبر وحرامي" الذي مثّله أيضاً أبو النجا. عندما يُمنح بطله وقتاً غير مُحدد للغياب عن العمل، والنزول إلى الشارع ليستكشف أمر الناس وينقل معلومات عنهم . الطلب هنا هو نوع من منحه تذكرة ليذوب ويغيب. لينتقل من الحضور إلى الاختفاء. وهي كذلك بداية فيلم "أرض الخوف" عندما يُطلب من بطله خلع ثوب شخصيته وارتداء ثوب آخر ينزل به إلى قاع الجريمة.

يحيى هو اسم شخصية أحمد زكي في "أرض الخوف"، واسم شخصية آسر ياسين في "رسائل البحر" أيضاً. ما هو مُشترك أيضاً، عنصر المُراقبة من بعيد، ولو أن يحيى هنا لن يذوب تماماً لأنه، في واقعه، أحد هؤلاء المُتمتعين بقدرات مُميّزة. أول ما يفعله بعد أن أخبره مُديره أن عليه أن يأخذ إجازة "وما تورنيش خلقتك لشهر" هو النزوح إلى بنسيون يقع على مقربة من مدينة الإسكندرية حيث يستأجر غرفة فيه ليعيش (ونظرياً لكي يقرأ ويدرس).

هناك يكتشف أن صاحبة البانسيون الجميلة والجيدة نجلاء بدر) وابنتها فريدة (مريم تامر تمتلكان قدرات غير عادية بدوريهما. الأولى، مثلاً، تستطيع أن تتنبأ بقدومه إلى الإسكندرية وملاقاته فيها حتى من دون موعد متّفق عليه. الثانية تستطيع أن تحرّك الأشياء من مكانها. هذا ما يدخل في صميم بحثه، لكن بحثه ليس علمياً. يترك يحيى نفسه ينساب إلى عالمهما من دون كوابح. يصبح جزءاً من حالة عامّة ويكتشف أنه تحت المرصاد وأن هناك رجل أمن على قدر كبير من التأثير في مُجريات الأمور اسمه عمر (عباس أبوالحسن) كان يموّل أبحاثه ويدير الجهاز الذي يريد التعرّف على من يمتلكون مثل تلك الطاقات العجيبة. وهذا يعترف لاحقاً أنه وكّل إلى الطفلة فريدة مسألة مُساعدته في التحقيق مع متّهمين مُختلفين في مسائل أمنية.

لكن يحيى الذي يبدأ بالتعرّف على تلك الطاقات في الآخرين، وبقرار غير حكيم من الكاتب- المُخرج- يبدأ بالتساؤل عما إذا كان هو من يمتلك هذه القدرات، وهو من سيّر الأم وابنتها مُنذ البداية. قرار غير حكيم من داود عبد السيد لأن الفيلم يبدو، وبطله، تائهاً مُنذ البداية، وما يفعله المُخرج هو أن يزيده توهاناً عبر لا قدرة بطله على الوثوق من شيء، خصوصاً وأنه يعود فيؤمن بأن الأم وابنتها مخلوقتان موهوبتان على النحو المذكور وليس هو. ثم يزيد هذا التوهان عندما يبدأ بالحديث عن احتمالية أن تكون الأم، وليس الابنة، هي الأنثى ذات القدرات غير العادية، وهذا من بعد أن قاد الفيلم نفسه، وجمهوره، في فحوى مفاده أن الابنة هي صاحبة هذه القدرات.

يلامس الفيلم هنا خطوط أفلام أخرى. يوحي بـ "غير قابل للكسر"، و"الحاسة السادسة" للأميركي م. نايت شيامالان و"كاري" في نسختيه السابقة سنة 1976م، و2013م، ولما تقوم عليه سلسلة "رجال إكس" ليس أننا نرى الطفلة تنظر إلى خالد أبوالنجا وتقول له : "أرى أمواتاً"، لكن على نطاق الطرح المُستمر لأسئلة مُوحية بالغرائبيات. لكن شيامالان أجاب على تلك الأسئلة في حين أن عبد السيد يبقيها نصف مُجابة، ويترك أيضاً الثغور بينها.

لا أقول: إن المُخرج نقل من هذه الأفلام، وهو أبعد بكثير من أن يصنع فيلماً لاهياً مثل أفلام "رجال إكس"، بل هناك قدر من الأحداث التي تجعل المرء يتذكّر مُنزعجاً.

النقطة السلبية الأخرى هي في أداء خالد أبوالنجا. ليس خطأه أن الدور صعب، بل خطأه والمُخرج في أنه يحافظ على مستوى واحد من التعبير حتى مع اختلاف الظروف وردّات الفعل؛ ما يجعل الشخصية ذاتها أقل أهمية، ولو أن ذلك قد يكون مقصوداً عبر تذويب البطل في حلقة مُفرغة. من ناحية موازية، يحرص الفيلم على المُحافظة على منوال مُعيّن من السرد، وإيقاع لا يمكن الهروب من استخدام كلمة "رتيب" في وصفه. يرتفع نبض الفيلم في فصل المشاهد التي يؤم فيها يحيى سوق المدينة بما فيه من زحام واستعراضات شعبية وهدوء المباني غير المأهولة إلا بعبق التاريخ وألغاز الحياة الماضية. الفصل المذكور يبدأ بنزول يحيى إلى الحفلات الدينية، وارتفاع حالة الغربة التي يعيشها روحياً ومدنياً.

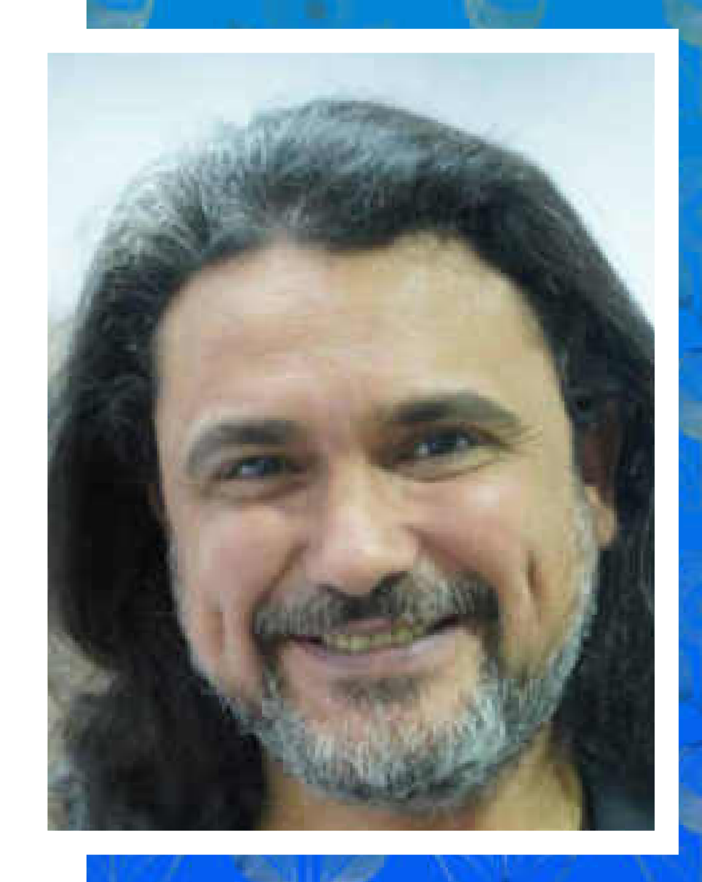
تصوّر فقط لو ترك هذه المشاهد من دون تعليق صوتي. لو ترك للكاميرا أن تُعبّر. بل لو كان الفيلم بكامله من دون تعليقات، التي لا تحقق هنا ما حققته من نجاح في "أرض الخوف".

هو فيلم مُثير للغرابة والتأمل بلا شك. ميزتان صاحبتا مُعظم أفلام عبد السيد. وأجاد في الطرح بلا ريب. كيف لا والمُخرج يتطرّق لموضوع يموج بالرموز كشأن "البحث عن سيد مرزوق"؟ هذا البحث هو قيمته الأولى على صعيد الموضوع ومفاداته وأفكاره. وهو ما يؤكد أن المُخرج خط لنفسه طريقاً في السينما المصرية يختلف عن أي سينما أخرى حوتها. لا هي واقعية، ولا هي فانتازية، بل تستخدم مزيجاً ينجح في حضوره بتفاوت بين فيلم وآخر.

سينما

داود عبد السيد: فلسفة السينما





محمود الغيطاني

مصر

كما جاء مُعظم مُخرجي الواقعية الجديدة من قلب السينما نفسها بصناعتهم للأفلام التسجيلية قبل عملهم في مجال السينما الروائية الطويلة؛ راغبين، في ذلك، تغيير وجه السينما المصرية وما تقدمه من أفلام تغييبية، آملين في التعبير عن الواقع وما يعاني منه البسطاء من الناس، كان داود عبد السيد، كذلك، من هؤلاء المُخرجين الذين قدموا رؤاهم السينمائية في شكلها التسجيلي قبل التفكير في تقديم أفلامه الروائية الطويلة.

تخرج داود عبد السيد في المعهد العالي للسينما في نفس العام الذي تخرج فيه المُخرج خيري بشارة 1967م، وعمل كمُساعد مُخرج مع المُخرج كمال الشيخ في فيلمه "الرجل الذي فقد ظله" 1968م، ثم مع المُخرج ممدوح شكري في فيلمه "أوهام الحُب" 1970م، والمُخرج يوسف شاهين في فيلم "الأرض" 1970م، أي أنه لم يفكر في صناعة فيلمه التسجيلي الأول الذي يقدم من خلاله رؤيته السينمائية- وصية رجل حكيم في شؤون القرية والتعليم- إلا في عام 1976م بعد تسع سنوات من تخرجه في معهد السينما وعمله كمُساعد مُخرج في ثلاثة أفلام سينمائية.

لم يحب عبد السيد عمله كمُساعد مُخرج مع غيره من المُخرجين؛ ولعل هذا هو ما دفعه للتفكير في صناعة فيلمه التسجيلي الأول، وفي هذا الأمر يقول: "لم أحب مهنة المُساعد، كنت تعسا جدا وزهقان أوي، لم أحبها، إنها تتطلب تركيزا أفتقده، أنا غير قادر على التركيز إلا فيما يهمني جدا، عدا ذلك، ليس لدي أي تركيز"[1]، أي أنه لم يجد نفسه إلا فيما يمثل رؤيته السينمائية الخاصة، وليس ما يمكن أن يمثل رؤية غيره من المُخرجين؛ لذلك بدأ التفكير في صناعته سينماه التي تخصه وحده.

مثل غيره من المُخرجين الجُدد الذين مثلوا اتجاها خاصا في السينما المصرية، فيما بعد، رغب عبد السيد أن يُعبر عن رؤيته للواقع وللسينما من خلال منظور مُختلف يخص ثقافته وحده، مُخالفا في ذلك الاتجاه السائد في السينما المصرية، وهو الاتجاه الذي يرى أن الإلهاء والتسلية والتغييب عن مشاكل الواقع هم



أفضل السُبل من أجل تقديم سينما ترفيهية لا يعنيها ما يدور حولها، بقدر ما يعنيها أن تكون مُنكفئة على ذاتها وعالمها من دون التشابك مع الواقع المصري الحقيقي- أي أن مُعظم صُناع السينما في هذه الفترة كانوا يرون أن السينما مُجرد فن ترفيهي لا يعنيه ما يدور في المُجتمع المصري سواء على المستوى السياسي، أو الاجتماعي، أو الاقتصادي؛ ولذلك ابتعدوا في مُعظم تجاربهم السينمائية في السبعينيات من القرن الماضي عن مُعالجة هذه الأمور أو مُجرد التعرض لها بجدية، وفضلوا على ذلك أن يعملوا على المزيد من إلهاء المُشاهد في سينما لا تخصه، ولا تقدم له شيئا مُهما؛ وهو الأمر الذي أدى إلى سقوط السينما المصرية، في هذه الحقبة الزمنية، إلى الحضيض؛ فقدمت أضعف أفلامها من الناحية الفنية.

جاء داود إلى السينما من خلال هذا الواقع السينمائي الضحل؛ ولأنه من المُخرجين الذين عاشوا صخب الأحداث المتواترة منذ 1952م بثورتها العسكرية، والحقبة الناصرية ذات المد القومي، ثم الهزيمة العظمى والانكسار في 1967م، ثم فترة السادات الاستهلاكية التي أدت إلى المزيد من الاندحار واليأس للمواطن المصري، والتي زادته فقرا على فقره، فضلا عن شيوع الفساد في كل المجالات، ثم انتصار 1973م الذي تلاه مُعاهدة كامب ديفيد واتفاقية السلام التي زادت المصريين- لا سيما المُثقفين منهم- قنوطا ويأسا وانكسارا على كل المستويات. نقول: إن عبد السيد كان ابن هذه الأحداث الصاخبة المتواترة التي جعلته- هو وغيره من المُثقفين والمُخرجين- يتأملون الواقع وما يدور فيه عن كثب من خلال ثقافتهم التي استقوها؛ ومن ثم كانت لديهم الرغبة في إعادة ترتيب هذا الواقع؛ لفهم آلياته، وما ذهبت إليه الأحداث، وما يمكن أن تؤول إليه. هذا التأمل جعله يقدم فيلمه التسجيلي الأول "وصية رجل حكيم في شؤون القرية والتعليم" 1976م الذي لم يعمد فيه إلى "التسجيل المُباشر للواقع الذي يريد أن يلقي بالضوء على سلبياته، وإنما يعمد إلى التناقض الكامل بين شريط الصورة

والصوت؛ فأنت تسمع صوت "الرجل الحكيم" يتحدث بطريقة الخطاب الرسمي خلال السبعينيات. يبدو في ظاهره بليغا مُؤثرا، لكنه في أعماقه يُخفي قدرا مُفزعا من الجهل بحقيقة الواقع أو تجاهله، فكل وصايا هذا الرجل الحكيم تدعو إلى أن نترك القرية على حالها، بينما ترى بعينيك على الشاشة هذه الحال التي لا تليق بالحياة الإنسانية؛ لذلك فإن الفيلم يريد- من خلال الوعي بجمالياته- أن يحرضك على أن تسعى إلى إصلاح هذا الواقع أو تغييره، من خلال تغيير السياق الذي صنعه"[2].

إذن، فلقد كان المُخرج مُشتبكا مع قضايا مُجتمعه، راغبا في تصحيح الكثير من الأوضاع التي انقلبت إلى فوضى حقيقية بعد العديد من المُمارسات السياسية والاقتصادية التي مارستها الأنظمة السياسية؛ مما ترك بأثرها السلبي على المُجتمع المصري، وهو من خلال هذا الفيلم يؤكد أن السينما- التسجيلية منها والروائية- ليست مُجرد فن ترفيهي يعمل على تغييب الوعي والانسلاخ عن قضايا الواقع، بل هي فن لا بد له من الاشتباك ونقاش الأزمات التي تمر بها المُجتمعات من أجل محاولة إيجاد حلول لها، وإلا انهار المُجتمع بالكامل إذا ما استسلم لأزماته.

في عام 1979م يقدم عبد السيد فيلمه التسجيلي الثاني "العمل في الحقل" عن الفنان التشكيلي حسن سليمان و"العمل في الحقل هو اسم لوحة تشكيلية للفنان الكبير حسن سليمان، وهي تُصور بقرتين تجران عربة "النورج" الصغيرة في عملية درس القمح. حركة النورج في دائرة مُغلقة لا تنتهي إلا لكي تبدأ من جديد في دورة لا نهائية، نراها أيضا في السواقي القديمة، ونعرفها في دورة الشمس والكواكب، وتعيشها حياة الكائنات ومنها البشر؛ حيث تهدف الحياة في جوهرها للاستمرار من أب وأم إلى أبناء يعيدون سيرة الآباء والجدود"[3]. من خلال هذه اللوحة وغيرها من لوحات الفنان التشكيلي حسن سليمان، ومن خلال تأمل عبد السيد لهذا العالم الفني استقى فيلمه الجديد مُطلقا عليه اسم لوحة سليمان نفسها؛ حيث قدم لنا عالما فنيا يهتم بما يفعله الفنان محاولا تأمل هذا العالم.

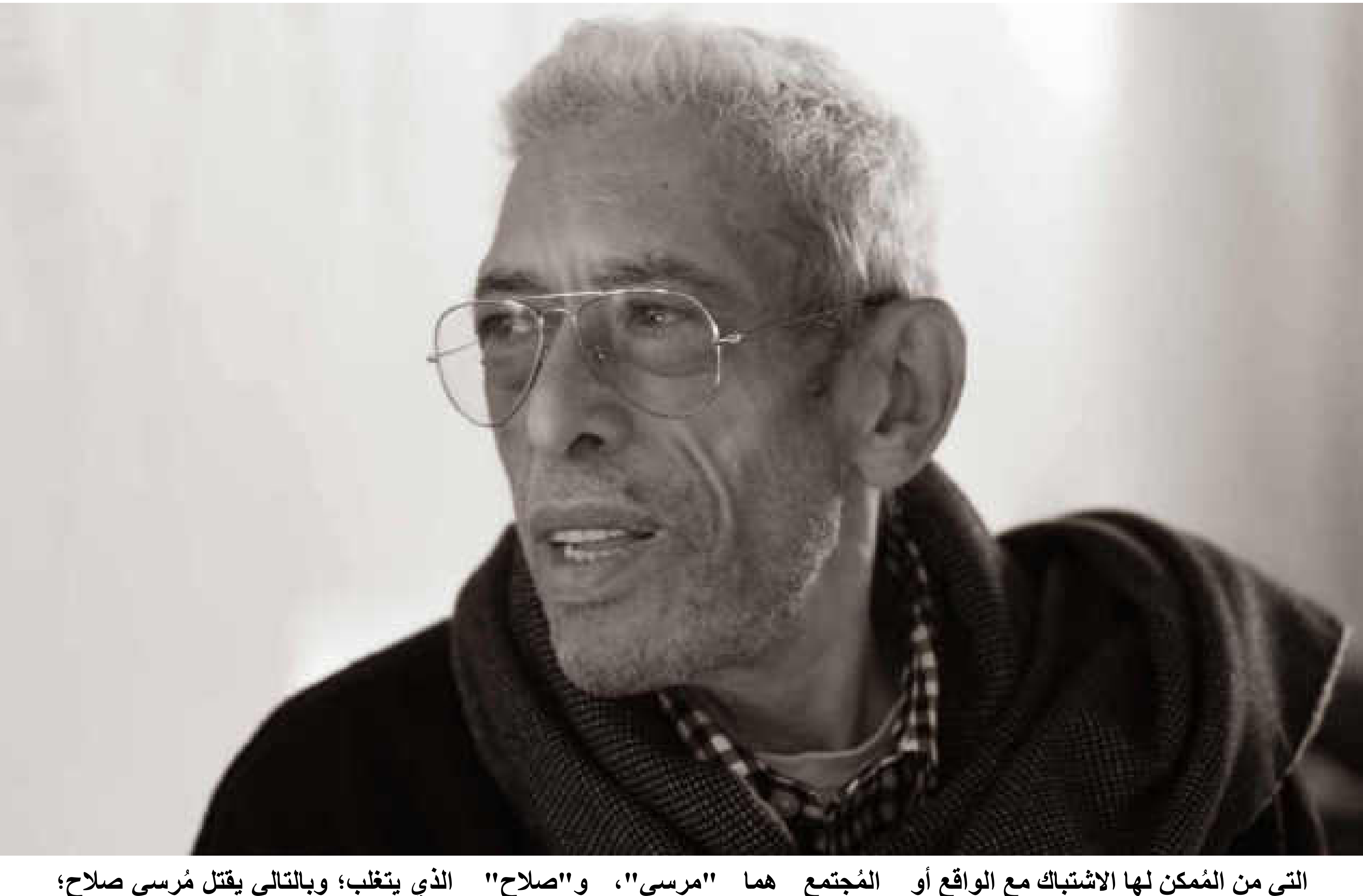




يقول الناقد أحمد يوسف عن هذا الفيلم: "في "العمل في الحقل" تجربة فريدة في عالم الفيلم التسجيلي؛ فهو للوهلة الأولى يبدو كأنه يُحاكي الأفلام التسجيلية التي تحصر نفسها في دائرة الحديث عن لوحات تشكيلية لفنان بعينه- هو هنا الفنان حسن سليمان- لكن الفيلم في جوهره رحلة في وجدان ووعي الفنان حسن سليمان، بل في وجدان ووعي الفنان داود عبد السيد نفسه. (إن هذه الحالة من التوحد بين شخصيات الفيلم وبين صانعه هي إحدى سمات السينما المصرية الجديدة، لكنها سوف تصبح أقوى عناصر داود عبد السيد الجمالية التي تمنح أفلامه حرارة وصدقا)، وكما لجأ داود عبد السيد إلى التناقض بين شريطي الصورة والصوت في "وصية"، فإنه يصنع هنا تقابلا بين لوحات الفنان حسن سليمان وعالمه الفني من ناحية، والواقع الذي استمد منه الفنان مادته من ناحية أخرى، أو التقابل بين "الأتلييه" المُغلق، والحياة الحقيقية خارجه. كان، إذن، طرفا التقابل عنده (وسوف يستمران كذلك) المُثقفون والبسطاء، أو الفن والحياة، طرفان يخوضان دائما صراعا جدليا، ولنتأمل كيف يشير الفيلم إلى أن الفنان حسن سليمان في كهولته ووحدته وابتعاده عن الحياة قد هجر موضوع "العمل في الحقل" الذي كان أثيرا عنده في شبابه؛ ليختار موضوع البحر مُترامي الأطراف، فكأن داود عبد السيد يلخص، في بلاغة شاعرية، كيف يمكن للفنان أن يحمي نفسه من الانزلاق إلى مأزق الوحدة والتشاؤم بأن يظل مُؤمنا على الدوام بضرورة "العمل في الحقل"، حقل الواقع والفن في آن واحد"[4].

ربما يؤكد داود من خلال هذا الفيلم أنه مُخرج صاحب مزاج سينمائي خاص، وكما سبق أن قال: إن العمل في مشاريع غيره السينمائية تفقده الكثير من التركيز، أو لا يستطيع التركيز فيها، فهو هنا يؤكد هذا القول حينما يلجأ إلى صناعة هذا الفيلم الذي يهتم اهتماما خاصا بشخصية الفنان حسن سليمان وعالمه الفني الخاص، وهو العالم الذي جذب داود إليه، ولم يكن ليجذب غيره من المُخرجين لتأمله ومحاولة تقديم فيلم خاص عنه؛ لذلك فعبد السيد يؤكد أنه راغب في تقديم سينما خاصة جدا، لا بد أن تمسه هو شخصيا أولا؛ كي يبدأ في التحرك والتفكير فيها من أجل صناعة فيلم سينمائي جديد.

لم ينتظر عبد السيد كثيرا بعد فيلمه "العمل في الحقل"؛ فقدم في العام التالي مُباشرة- 1980م- فيلمه المُهم "عن الناس والأنبياء والفنانين" وهو الفيلم الذي صنعه داود عن الفنان التشكيلي راتب صديق وزوجته، ولعلنا نلاحظ أن اهتمام المُخرج بالفن التشكيلي والفنانين كانا من أهم ما يميزانه، أي أنه كان له اتجاه خاص في تأملهم وصناعة الأفلام التسجيلية عنهم، وهو الأمر الذي سيفسر لنا، فيما بعد، الاهتمام البيّن بالصورة في أفلامه الروائية القادمة- حيث الكادر السينمائي عبارة عن لوحة تشكيلية مُتكاملة ومُختارة بعناية- بل واهتمامه بتحويل الأفكار-أيا كانت- إلى صورة سينمائية- سنلحظ في أفلامه الروائية القادمة الكثير من الأفكار سواء كانت دينية، أم فلسفية، وهي ما نجح في تحويلها من مُجرد أفكار مُجردة إلى صورة مُتحركة ثرية تحمل داخلها العديد من المستويات المُتباينة- أي أن داود لم يكن مُجرد مُخرج سينمائي راغب في تقديم سينما مُختلفة فقط، محاولا الاشتباك مع الواقع وفقا لرؤيته وأفكاره السينمائية التي تدور في ذهنه، بل كان فنانا يعمل على صياغة وصناعة فن مُختلف يحمل بصمته وحده، وكأنه يعيش داخل عالمه/ أفكاره



التي من المُمكن لها الاشتباك مع الواقع أو الإسقاط عليه، كما يمكن لها أن تظل مُغلقة ومُنكفئة على ذاتها وجمالياتها الخاصة مُمثلة لعالم مُتكامل من الأفكار التي من المُمكن لنا وصفها بأنها أفكار فنية رغم فلسفيتها وتجريدها في بعض الأحيان.
في عام 1985م قدم المُخرج فيلمه الروائي الأول "الصعاليك"، وعن هذه اللحظة يقول: "عشت أحلم بهذه اللحظة، وللأسف رحلتي مع الأفلام التسجيلية لم تُحقق أي شيء؛ لأنه لا يوجد من يهتم بها، وطالما نادينا بعرضها في دور السينما قبل الفيلم الروائي؛ ومن هنا وجدت أنه لا يمكن الوصول لعقل المُشاهد إلا من خلال الفيلم الروائي الطويل"[5]، يدور الفيلم عن مفهوم الصداقة بين اثنين، ورغم أن الفيلم كان يعنيه في المقام الأول هذا المفهوم- الصداقة وتحولاتها- إلا أنه لم يكن مُنفصلا عن نقاش الواقع والمُجتمع الذي يعيش فيه، لا سيما فترة الانفتاح الاقتصادي وأثرها على المُجتمع المصري من انهيار منظومة الأخلاق والقيم والمُثل. تدور قصة الفيلم حول صديقين من الصعاليك/ هامش المُجتمع هما "مرسي"، و"صلاح" القاطنين في الإسكندرية. يتزوج الأول من "صفية"- إحدى بائعات الهوى- ويصدم مُرسي بسيارته أحد الشباب، ويُحكم عليه بالسجن، ويتكفل صلاح بزوجته وابنه، وعقب ذلك يتجه الاثنان إلى صفقات تهريب المُخدرات التي تنقلهما من قاع المُجتمع إلى قمة الثراء والنفوذ.
إن مفهوم الصداقة الذي كان يعني داود في فيلمه يوضحه من خلال نموذجيه: مُرسي وصلاح، وهو من خلال هذا المفهوم يحاول دائما الربط بين ثنائية العقل والقلب؛ فأحدهما شديد العقلانية، ولا يمكن أن يخطو خطوة واحدة في حياته قبل تحكيم عقله أولا، بينما الثاني يترك نفسه وأفعاله لمشاعره وانفعالاته. هذه الثنائية رغم أنها ستكون الرابط الأساس بينهما، إلا أنها ستكون السبب أيضا في قتل أحدهما للآخر في نهاية الفيلم؛ فرغم أننا في بداية الفيلم نرى كل منهما يريد التضحية بنفسه من أجل الآخر، إلا أننا حينما نصل إلى نهاية الفيلم، وبعدما يتركا طبقتيهما الفقيرة إلى قمة المُجتمع الاستهلاكي سنجد العقل هو الذي يتغلب؛ وبالتالي يقتل مُرسي صلاح؛ لأن صلاح الذي تركته حبيبته "مُنى" لا يريد الاستسلام لمافيا الانفتاح الاستهلاكي ممن عملوا على تخريب البلد؛ ومن ثم يرغب في الإبلاغ عنهم؛ فيقتله مُرسي.
إننا في هذا الفيلم أمام رحلة تتأمل المُجتمع المصري في فترة الانفتاح التي دمرت كل شيء في مصر؛ فنرى في بداية الفيلم مُرسي وصلاح اللذين يلطخان ثياب أحد الرجال الأرستقراطيين لمُجرد اللهو وترك بصماتهما على ثيابه، ثم يمران ضاحكين على ما فعلاه، وكأنهما لا يرغبان من هذا الفعل إلا اللهو وترك بصماتهما اللاهية، والمُنتقمة من هذه الطبقة الاجتماعية التي لا يمكن لها أن تشعر بهما ولا تدري عنهما أي شيء، لكننا سنلاحظ من خلال هذه الرحلة صعود هذين الصعلوكين إلى قمة المُجتمع الاستهلاكي الانفتاحي بمُتاجرتهما في المُخدرات؛ وهو الأمر الذي سيجعلهما يلوثان المُجتمع أيضا تاركين بصماتهما عليه، أي أن هذه الطبقة مع صعودها لا يمكن لها إلا أن تترك بآثارها على المُجتمع بالكامل، وهما في ذلك لا يمكن لومهما، كما

نلاحظ أن المُخرج لا يدينهما؛ لأن سياق المُجتمع وما يتم مُمارسته من سياسات داخله هي التي أدت إلى تفريخهما؛ ومن ثم فهما لا ذنب لهما فيما هما فيه، بل السياق بالكامل هو السبب في حياتهما، وفي تلويثهما للمُجتمع المصري. ولعل داود كان عامدا إلى وصول هذا المعنى لنا في فيلمه حينما رأينا مشهد البداية يتكرر مرة أخرى في نهاية الفيلم رغم قتل أحدهما للآخر، لكنه يريد التأكيد على أن هذه الدورة من التلويث ستستمر ولن تنتهي إلا إذا تغير المُجتمع بالكامل وعمل على تأمل أسباب هدمه وتلوثه؛ لذلك نستطيع وصف من أوصل المُجتمع المصري إلى هذه الدرجة والانهيار من خلال مُمارسة العديد من السياسات الاقتصادية والسياسية بأنهم هم الصعاليك الحقيقيون، وليست شخصيات الفيلم- مُرسي وصلاح ومن يدورون في فلكهما.

هنا، في هذا الفيلم، يحرص المُخرج على إعمال ذهنه، وتأمل ما يدور من حوله، والعمل على تحليله؛ لنصل في النهاية إلى أسباب الانهيار علّنا نعمل على تجنبها وتصحيح الأوضاع. وإذا كان داود يحاول التأكيد دائما على أن فيلمه لم يكن يحمل أي شكل من أشكال الإسقاط السياسي، ولا يعنيه الحديث عن فترة الانفتاح: "موضوعي الصداقة بين شابين، وكان من المُمكن أن تدور العلاقة في جو آخر غير الانفتاح؛ فالصعاليك ليس عن صعود اثنين، بل عن صداقتيهما"[6]، فنحن لا يمكن لنا الذهاب معه فيما ذهب إليه؛ لأنه هو نفسه يقول: "أي عمل فني جيد هو أشبه بالبئر الذي كلما نزلت فيه أكثر؛ كلما حصلت على مياه أنقى وأعذب، وبالتالي ستأخذ منه على قدر الجهد الذي ستبذله"، أي أننا حتى لو ذهبنا إلى ما ذهبنا إليه من أن فيلمه كان يهتم أكثر بآثار الانفتاح الاقتصادي على المُجتمع المصري، وما آل إليه، وما سيؤدي إليه الأمر في النهاية؛ فنحن لسنا مُتجاوزين في هذا التفسير؛ لأن العمل الجيد أشبه بالبئر كما ذهب هو نفسه.

رغم أن داود عبد السيد من المُخرجين الذين لا يمكن فصلهم عن موجة الواقعية الجديدة في السينما المصرية، ورغم أن كل نقاد السينما تقريبا وضعوه في هذا التصنيف، إلا أننا نلاحظ أنه لم يكن كغيره من مُخرجي الواقعية الجديدة؛ لأنه لم يكن من المُخرجين الذين يميلون إلى التصوير الخارجي بقدر رغبته بالتصوير داخل الاستوديو، وفي هذا يقول: "لا أكره التصوير في الاستوديو، بالعكس أفضله، وهذه هي السينما. أن تكون لك الحرية في فتح الحائط الرابع للديكور، وأن تُعيد الواقع في شكل قد يكون أقوى اكتمالا من الواقع"[7]، وهو الأمر الذي يقول فيه أيضا: "لو كان في إمكاني بناء الميناء في الصعاليك لما ترددت"[8]

؛ الأمر الذي دفعه إلى بناء حارة شعبية كاملة في الاستديو في فيلمه "الكيت كات" 1991م، بدلا من التصوير الخارجي في الأماكن الواقعية، ولكن هذا الإعراض، أو الميل إلى التصوير داخل الاستوديو بدلا من التصوير الخارجي لا يمكن له أن ينفي اعتباره من أهم مُخرجي سينما الواقعية الجديدة المصرية؛ لأن الواقعية الجديدة لم تكن تعني التصوير الخارجي فقط، بل التعبير الحقيقي عن الواقع، والاشتباك معه، ونقاشه، ومحاولة تحليله، وهو ما فعله عبد السيد في أفلامه الروائية كلها تقريبا، رغم أن الكثير من هذه الأفلام قد مالت إلى التفلسف، أو مُناقشة الأفكار المُجردة بشكل سينمائي، لكن "فلسفة السينما"- أي دفعها باتجاه أن تكون لها فلسفة خاصة، وليس التفلسف- لم يكن عائقا أمام المُخرج كي يشتبك مع الواقع المُحيط به اشتباكا حقيقيا، بل كان ذلك سببا قويا للاندماج مع الواقع بشكل أكثر عمقا مما تناوله غيره من المُخرجين المُجايلين له؛ لذلك سنرى في جل أفلامه العديد من مستويات التلقي التي تُناسب جميع المُشاهدين سواء كانوا بسطاء، أو مُنعدمي الثقافة، أو مُثقفين، أو حتى يبحثون عن الرفاهية في السينما فقط، أي أن أفلام عبد السيد باتجاهها الخاص الذي رآه كانت سينما تتناسب مع كل الأذواق، وكل المستويات الثقافية أو الفكرية.

سيحاول عبد السيد فيما بعد تقديم سينماه التي تخصه، وسيستغرق أكثر داخل ذاته، وثقافته، وأفكاره؛ الأمر الذي قد يدفع سينماه، أحيانا، باتجاه الغموض والتجرد، وضرورة التفكير العميق فيها من أجل القدرة على فهم رموزها الكثيرة التي يبثها المُخرج في طيات مشاهده/ أفكاره. إن هذا الاستغراق في الأفكار والثقافة الخاصة بالمُخرج هو ما جعله يصنع ما يمكن أن نُطلق عليه- فلسفة السينما- وليس المقصود بهذا القول أن داود قد حاول التفلسف السينمائي، بل إنه من خلال رؤاه السينمائية والفكرية قد دفع السينما التي يقدمها إلى أن تكون لها فلسفة خاصة، ومنطق فني خاص جدا يخص عبد السيد نفسه، ورغم أنه يريد الحديث عن الواقع، لكنه كان دائما ما يؤكد "أن السينما، بطبيعتها، هي كيفية خلق شيء يُشبه الواقع، لكن ليس الواقع"؛ لهذا لم يكن مُتشابها في ذلك مع غيره من المُخرجين المُجايلين له في تجاهه السينمائي، وهو ما سنراه لاحقا في الأفلام التي قدمها فيما بعد في حقبة التسعينيات.

من الجزء الثاني من كتاب "صناعة الصخب: ستون عاما من تاريخ السينما المصرية 1959م- 2019م.

1 -انظر دراسة "داود عبد السيد: واقعية بلا حدود" للناقد البحريني حسن حداد/ مجلة هنا البحرين/ 27 يناير 1993م.

2 -انظر مقال "داود عبد السيد: جوهر الشعر وبناؤه" للناقد أحمد يوسف/ مجلة الفن السابع/ المجلة ص 25/ العدد الخامس/ إبريل 1998م.

3 -انظر مقال "التصدي بالثقافة" للمُخرج داود عبد السيد/ جريدة الوطن/ الأحد 15 يوليو 2012م.

4 -انظر مقال "داود عبد السيد: جوهر الشعر وبناؤه" للناقد أحمد يوسف/ مجلة الفن السابع/ المجلة ص 25/ العدد الخامس/ إبريل 1998م.

5 -انظر دراسة "داود عبد السيد: واقعية بلا حدود" للناقد البحريني حسن حداد/ مجلة هنا البحرين/ 27 يناير 1993م.

6 -انظر دراسة "داود عبد السيد: واقعية بلا حدود" للناقد البحريني حسن حداد/ مجلة هنا البحرين/ 27 يناير 1993م.

7 -انظر دراسة "داود عبد السيد: واقعية بلا حدود" للناقد البحريني حسن حداد/ مجلة هنا البحرين/ 27 يناير 1993م.

8 -انظر المرجع السابق.

سينما

داود عبد السيد:
شاعر السرد الفيلمي المُختلف!



نبيل عبد الفتاح

مصر

مع اختراع كاميرات التصوير الفوتوغرافي والسينمائي؛ دخل عالمنا عصر سُلطة الصورة، وتحولت من محض آلة ناقلة للواقع وشخوصه وحركته إلى أداة للإبداع من خلال عيون المصورين الأذكياء والموهوبين في تشكيلات فوتوغرافية وسينمائية جعلت من تفاصيل الطبيعة والواقع والأشياء وتفاصيل الحياة اليومية فنا مُكتمل المعالم والرموز والطقوس، وهو ما تطور من خلال اللغة السينمائية التي جعلت من الصور السينمائية، والسرديات الحاملة لها، عالما متطورا عبر الانتقال من السرديات الروائية والقصصية، إلى السرديات السينمائية من خلال سينما المُؤلف، والاتجاهات السينمائية الكبرى في السينما الجديدة، الفرنسية، والإيطالية، والألمانية.

جاءت هذه الاتجاهات من خلال الرؤى المُركبة، والأخيلة المُختلفة، والاتجاهات الفكرية والفلسفية والأيديولوجية في زمن السرديات الكبرى؛ كي تحوّل السرد السينمائي إلى آفاق رحبة في العقل السينمائي، واتجاهات الجماعات السينمائية في أوروبا، وأشباهها في العالم الثالث، آنذاك، من خلال التفاعلات، وتشكل رؤى بصرية وسرديات سينمائية مُختلفة.

العقل السينمائي المُبدع لا يعتمد فقط علي معرفة، وخبرات التكوين في معاهد السينما، أو خارجها، أو العمل في إطار الجماعة السينمائية من أصل سردي روائي، أو قصصي، أو سيناريو وحوار، وتصوير، ومُمثلين، وإنتاج، وإدارة هذه العناصر، إنما يعتمد على التكوين المعرفي، والثقافة البصرية، ومُتابعة الاتجاهات المُختلفة لهذا الفن الساحر الذي فتح عيون ونظرات النُخب السياسية، والمُفكرين والجماعات الثقافية، والجمهور إلي الواقع المُتغير ومحمولاته، وقضاياه الوجودية، والانطلاق من تفاصيل اليومي، والجزئي، والمحلي إلى الأفق الإنسانوي.

من هنا تجلت في الاتجاهات السينمائية المُختلفة وتطوراتها عبر المراحل التاريخية المُختلفة ما يمكن أن نُطلق عليه عقل المُخرج الخلاق الذي يُعد سيد العمل السينمائي، وجعل من بعض المُبدعين الكبار بطاركة سينمائيين كونيين يؤثرون في الثقافات الكونية مع



تعددها، وتمايزاتها، واختلافاتها، ومع المُشترك الإنساني. بل نستطيع القول: إن المُخرجين المُبدعين الكبار هم جزء رئيس من بناء العالم، وصياغة روحه مع الفلاسفة، والمُفكرين، والشُعراء، والروائيين، والمسرحيين، وعلماء النفس، وكبار الفنانين التشكيليين.

جزء من تشكيل عقل المُخرج المُبدع هو ثقافته السينمائية، وأيضا روافده التي تنسال من اطلاعاته في الفلسفة، والفن التشكيلي، ومُبدعي الصور الفوتوغرافية، والخبرات السياسية، وامتزاجها مع ميراث خبراته الإنسانية في مُجتمعه وعالمه.

لا شك، في تقديرنا، أن هذه الروافد المعرفية، وفي تشكيلات وعي وبصيرة المُخرجين الكبار هي التي أدت إلى المُساهمة في إعادة إبداع الواقع، والوعي البصري، وثقافة العيون في كافة ثقافات العالم التي دخل بعض مُبدعيها إلى عالم السينما.

السينما كانت تعبيرا عن الثورات التقنية، وثقافة العيون التي أثرت في تطور أدواتها، ورؤاها من خلال عالم الحداثة، وما بعدها، وفي عالم المابعديات، ثم الرقمنة والذكاء الصناعي، وكلها تحولات تقنية هائلة أدت إلى تطور الرؤى السينمائية، والمدارس الإخراجية والتمثيلية.

كان طقس المُشاهدة السينمائية، في دور العرض، قرين حالة سحرية ووجودية لجماعة المُشاهدين، يتأثرون بها، وتدخل حكاياتهم عنها إلى جزء من اللغة اليومية، وبناء ذاكرتهم السينمائية والبصرية. مع عصر دور العرض، إلى عالم التلفزات والمُشاهدة في المنازل، إلى عصر الرقمنة والمنصات السينمائية، والمُسلسلات الفيلمية التي أصبحت مُشاهدتها مع الألواح الرقمية، والهواتف المحمولة- في تحول جذري في الثقافة- والأدوات السينمائية.

كانت السينما- من أول عرض سينمائي لها خارج فرنسا في مصر للأخوين لوميير- مدخلا من مداخل التحديث والأفكار الحداثية عبر فن السينما. من هنا تبدأ الأهمية الاستثنائية للسينما واللغة البصرية في المُساهمة في بناء الهندسات الاجتماعية الحديثة في مصر، بل وفي إحداث تغييرات في الوعي الاجتماعي، وفي تشكيل العقل شبه الحداثي، وفي إضعاف قيم المُجتمع التقليدي، وثقافته، وقيمه المُحافظة، بل أدت إلى تحفيز الحراك الاجتماعي لأعلى لبعض المُتعلمين؛ لأنها ساهمت في تقديم سرديات سينمائية حول آليات الحراك الاجتماعي.

من هنا شكلت السينما، ودور العرض، وشركات الإنتاج، والجماعة السينمائية أهمية خاصة في الاقتصاد، والاجتماع المصري، بل إنها ساهمت في تطور اللغة مع الصحافة، والإذاعة والتليفزيون وغيرهم.



في قلب عالم السينما المصرية، وتشكل الجماعة السينمائية برز دور كبار المُخرجين ذوي الرؤى والعقل الإخراجي الخلاق، ومع بعضهم ظهرت الاقتباسات والتمصير لبعض الأعمال السينمائية الغربية- الأمريكية والأوروبية- إلى أن تشكل العقل الإخراجي لبعض المُخرجين من دارسي السينما على نحو أكاديمي، ومعهم تشكلت ثقافة سينمائية مُتميزة، ساهمت فيها ثقافاتهم السينمائية، واطلاعهم على المدارس الإخراجية الجديدة في العالم، وتمثلهم لها، وتفاعلهم معها، أو استمداد



بعض من تجاربها في أعمالهم السينمائية.
في بعض المراحل التاريخية ظهر صلاح أبو سيف مُمثلا للمدرسة الواقعية مع رؤى سينمائية مُختلفة عن سينما الحكايات السائدة، والأهم أنه كان انحيازا اجتماعيا تقدمي التوجه، وفق لغة هذه المرحلة من السرديات الكبرى، خاصة بعد عودته من الدراسة في فرنسا، وقدم أعمالا مُتميزة في تاريخ السينما المصرية والعربية.
من هؤلاء توفيق صالح، ويوسف شاهين، وكمال الشيخ، وهنري بركات، وحسين كمال، ورأفت الميهي، ورضوان الكاشف، وسمير سيف، وشادي عبد السلام، وعلي بدرخان، ومحمد خان، ومحمد كامل القليوبي، ويسري نصر الله.
في قلب هذه المجموعة الإخراجية خرج المُخرج المُبدع داود عبد السيد الذي تخرج في المعهد العالي للسينما عام 1967م.
يمكن القول: إن داود عبد السيد واحد من أهم هذه المجموعة الإخراجية على التباين والمُشترك بين انتماءاتها، وتكوينها، وأعمالها، وتأثيرهم في تطور السينما المصرية والعربية مُنذ عمل كمُساعد مُخرج في بعض الأفلام البارزة، منها "الأرض" ليوسف شاهين، و"الرجل الذي فقد ظله" لكمال الشيخ، و"أوهام الحُب" لممدوح شكري، والتي أعطته تمرينات عملية مُهمة في مسار حياته السينمائية، والأهم في أعماله التسجيلية مثل "وصية رجل حكيم في شؤون القرية والتعليم" 1967م، و"العمل في الحقل" 1979م، و"عن الناس والأنبياء والفنانين" 1980م، ثم في أعماله السينمائية البارزة، في تطور مراحل السينما المصرية، وهي: "الصعاليك" 1985م ، "البحث عن سيد مرزوق" 1991م، "الكيت كات" 1991م، "أرض الأحلام" 1993م، "سارق الفرح" 1995م، "أرض الخوف" 2000م، "مواطن ومُخبر وحرامي" 2001م، "رسائل البحر" 2010م، "قدرات غير عادية" 2015م.
دخلت هذه الأعمال- التسجيلية منها والروائية- في تاريخ أهم الأعمال؛ في السينما المصرية، لأنها تُعبر عن اتجاه جديد في الإخراج السينمائي، بعض هذه الأعمال كانت تعبيرا عن سينما المُؤلف- كتب لها المُخرج القصة والسيناريو والحوار- وتُشكل مثالا على السينما الجديدة، ونمطا مُتميزا وفريدا في الجماعة السينمائية على مستوى الرؤية والسرد السينمائي، ورغم ثقافته السينمائية الاستثنائية، وتكوينه الثقافي والمعرفي وروافدها المُتعددة إلا أن عوالمه في سروده السينمائية المُتعددة تبدو مُركبة، وحاملة لوعي مُختلف.
ثمة بعضا من التفلسف فيما وراء السرد الفيلمي، غير التقليدي، لسينما داود عبد السيد. هذا التفلسف البصري/ السينمائي يتجاوز الواقعي إلى الميتاواقعي إلى تناول البُعد الوجودي، والشرط الإنساني، فيما وراء الحكاية والميتاحكاية التي تُحلق فيما وراء السرد.
الأهم أن ثقافة الصورة بالغة التميز لدى داود عبد السيد، تبدو في حركة الكاميرا، وتفاصيلها، وشخوصه السردية التي يُخرجها. ثمة شاعرية بصرية- إذا جاز لنا التعبير- في اللغة البصرية والإخراجية في أعمال داود عبد السيد، بعيدا عن السرديات الأيديولوجية الكبرى- وفق مُصطلح ليوتار- شعرية بصرية مُتفلسفة تُعانق الشرط الإنساني، وقيوده ومآلاته، وفواجعه القاسية، وكوابيسه، والسعي إلى الوجود والتحقق فيما وراء القيود، والتفاصيل، وسُلطة الحواس، ومن الهندسة الاجتماعية، والأمنية، والسياسية، وسُلطة الأعراف، وعالم الهامشيين، والطبقة الوسطى، وأحياءها الكلاسيكية في القاهرة، ومعها الطبقة الوسطى الصغيرة، وعالم الهامشيين، لأن المكان في السرد



السينمائي الداودي له ثقل وحضور فاعل . ثمة سعي للتحقق والحضور والفعل في الحياة رغما عن قيودها في سردياته الفيلمية الجميلة، وشعريتها البصرية الساحرة، من هنا تُشكل سينما داود عبد السيد في ذاتها مُوسيقى مُحلقة ومُعبرة ودالة، بغض النظر عن المُوسيقى التصويرية المُصاحبة لها للمُوسيقار المُبدع صديقي راجح داود، والتي تضفي على السرد الفيلمي بعضا من عمقه وألقه الإخراجي. عقل إخراجي مُتميز بين جيله، والأجيال السابق واللاحقة؛ لأنه يمتلك من الرؤية والخبرة والأدوات ما جعله يبدع أعمالا مُهمة في تاريخ السينما المصرية والعربية.

من المُلاحظ أن المُخرج الكبير لديه مشروعات لأفلام مُهمة إلا أن السوق السينمائي يشهد الكثير من التغيرات خلال الفترة الماضية، من تراجع إنتاج الأفلام المُتميزة لمُخرجين كبار، ومُمثلين كبار كانوا جزءا من تاريخ السينما، والدراما التلفازية ومُسلسلاتها، إلا أن الطلب عليهم في الأفلام الجديدة محدود العدد مُقارنة بتاريخ الإنتاج السينمائي السنوي، والميل إلى السينما النظيفة، والعنف، وأفلام الحركة والجاسوسية، ومواجهة الجماعات الإرهابية، وعالم السكنى في التجمعات السكنية المُترفة خارج عالم المدينة/ القاهرة والانفصال عن حياة المدينة العجوز المُرهقة والمُزيفة، وترهلها وأمراضها الحضرية، وأحياؤها، ومناطقها الفقيرة والهامشية. عالم آخر مُترف، لكنه على هامش الحياة!

لا شك أن هذا النمط من السينما ومحدوديته من المنظور الفني والجمالي والإخراجي تم من خلال أجيال جديدة في الجماعة السينمائية تفتقر إلى الثقافة السينمائية العميقة والتكوين المعرفي والوعي بالعالم لصالح سينما استهلاكية، يتم استهلاكها، وتُغادر الذاكرة البصرية لجماعات المُشاهدين، وهي جزء من ثقافة ترفيهية تسود المنطقة، وتسعى إلى استهلاكها في التلفازات والمنصات السينمائية الرقمية، وقنوات بث الأفلام السينمائية، والمُسلسلات.

من هنا تراجع الطلب على سينما المُؤلف وعوالمها، وربما يقود ذلك أيضا إلى تراجع مستويات التعليم، والثقافة، والوعي الاجتماعي، وشيوع أمية العيون وفق تعبير "كميل حوا" القديم/ الجديد الدال، والعنف اللفظي، والمادي في الحياة اليومية، والميل إلى استهلاك الصور والفيديوهات السريعة، مع الواقع الرقمي، فضلا عن بعض القيود على توجهات الإنتاج السينمائي.

من هنا شكلت هذه التحولات في القيم والوعي والاستهلاك موجهات لشركات الإنتاج التي تُغازل توجهات الأجيال الجديدة من خلال سينما الترفيه، وتراجع الطلب على مُخرج كبير، ومُبدع هو صديقي الغالي، داود عبد السيد، ويجعله يبدي ما يشبه اعتزاله لفن السينما على نحو أدى إلى ردود أفعال غاضبة من أوضاع السينما الراهنة، وتدعوه للتراجع عن قراره!

لا شك أن السينما المصرية تحتاج، في فراغها الراهن، لخبرة ورؤية وأدوات مُخرج كبير، ومُبدع ومُثقف كبير مثل داود عبد السيد، وعقله النقدي وبصيرته، وعيونه الذكية، وإنسانيته التي لا ضفاف لها، ومصريته الغائرة في نسيجه الروحي.

سينما

مالك الحزين يعزف سيمفونية الفرح الآتي!

قراءة في فيلم "الكيت كات" لداود عبد السيد



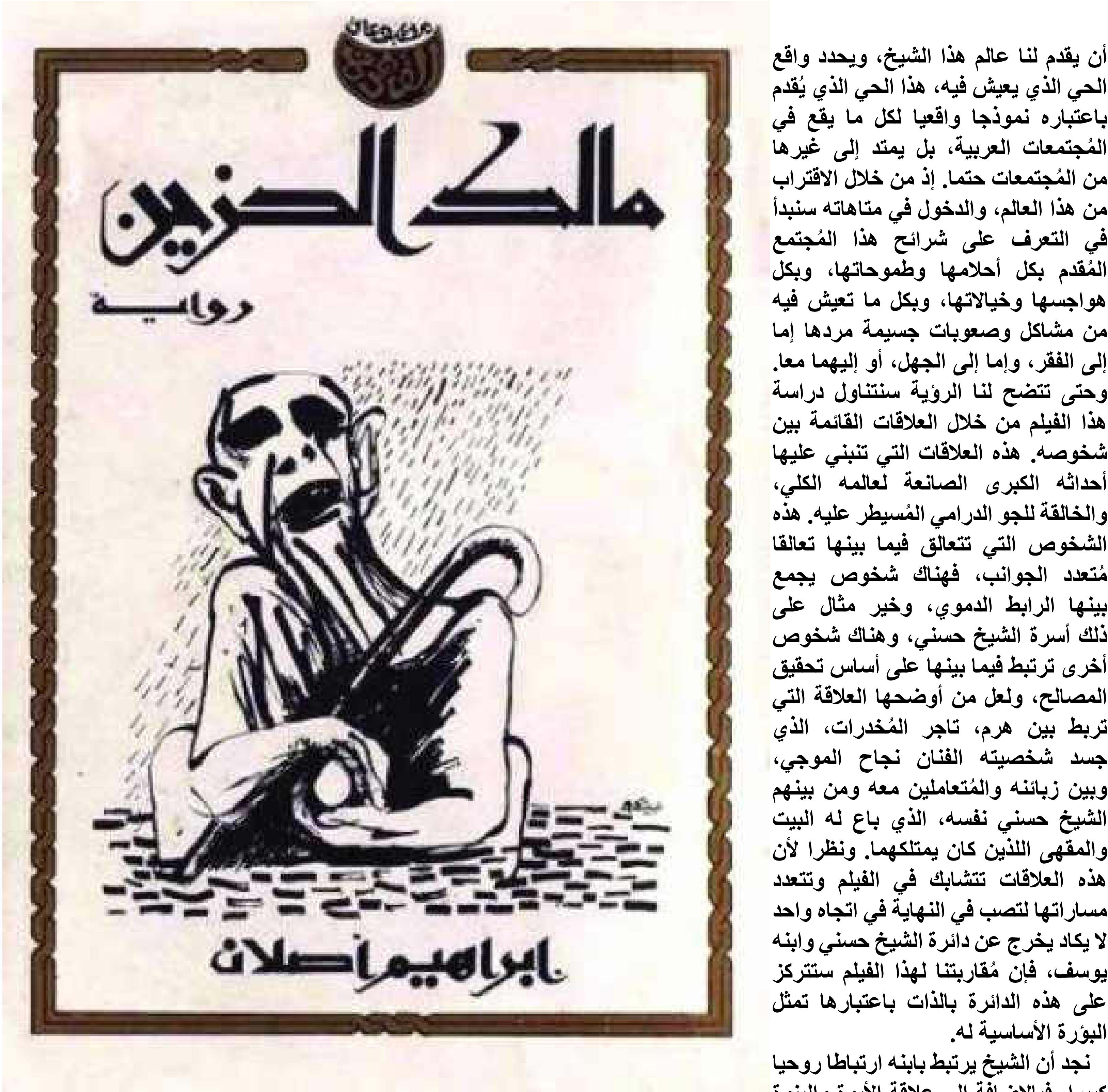
د. نور الدين محقق

المغرب

يُشكل فيلم "الكيت كات" قفزة نوعية للسينما المصرية بصفة خاصة، والسينما العربية بصفة عامة؛ إذ إن المُخرج داود عبد السيد قد استطاع الجمع فيه بين براعة الأداء الفني المُتميز، وبين الحبكة الدرامية المُتقنة، إضافة إلى الطرح الفكري المُتميز والهادف، الذي يقف إلى جانب قوى النور التي تسعى لاكتساح ظُلمات الواقع. فهذا الفيلم المُستند في حكايته على رواية "مالك الحزين" للكاتب المصري إبراهيم أصلان، قد استطاع تحقيق المُعادلة الصعبة المُتمثلة في التوفيق بين عالمين مُختلفين، وإن اقتربت مراميهما وأهدافهما الفنية: عالم الرواية وعالم السينما.

ينفتح هذا الفيلم انفتاحا مُوسيقيا أوليا، إذ تغمر الحي بأكمله أغنية شعبية تبعث على الانشراح وتفتح سُبل الأمل في النفس، آتية من أعماق دكان الشيخ حسني. هذا الشيخ اللعوب الذي لا هم له سوى الانغماس في أحضان السهر المجاني. وتصاحب هذه الأغنية لقطة جد رتيبة يتجسد فيها اثنان من رجال الحرس الليلي وهما يجوبان شوارع الحي وأزقته، ويحاولان استكناه خباياه ومعرفة ما يدور بداخله. بعد هذا تنصب عيون الكاميرا على دكان مُعين وتسبح بأشعتها داخله، لتسمح للرائي بأن يتعرف على الشيخ حسني وجماعة من أصحابه وهم يسبحون في عالمٍ لا متناهٍ من الأحلام الوردية، لا يصحبهم إلا العود بنغماته الدافئة ولفائف الدخان المُتصاعد بكثافة حاملا معه رائحة الحشيش.

من خلال هذه اللقطات المُتتابعة، نُلاحظ أن هذا الشيخ الكفيف يكاد يتميز بخاصيتين أساسيتين، أولاهما أنه صاحب مزاج ونكتة، وأنه لاذع في سخريته سواء من نفسه أو من أصحابه، وثانيهما أنه رجل صلب، يكاد العناد يشع في كل حركة من حركات وجهه. واعتمادا على هاتين الخاصيتين سيحاول المُخرج داود عبد السيد



أن يقدم لنا عالم هذا الشيخ، ويحدد واقع الحي الذي يعيش فيه، هذا الحي الذي يُقدم باعتباره نموذجا واقعيا لكل ما يقع في المُجتمعات العربية، بل يمتد إلى غيرها من المُجتمعات حتما. إذ من خلال الاقتراب من هذا العالم، والدخول في متاهاته سنبدأ في التعرف على شرائح هذا المُجتمع المُقدم بكل أحلامها وطموحاتها، وبكل هواجسها وخيالاتها، وبكل ما تعيش فيه من مشاكل وصعوبات جسيمة مردها إما إلى الفقر، وإما إلى الجهل، أو إليهما معا. وحتى تتضح لنا الرؤية سنتناول دراسة هذا الفيلم من خلال العلاقات القائمة بين شخوصه. هذه العلاقات التي تنبني عليها أحداثه الكبرى الصانعة لعالمه الكلي، والخالقة للجو الدرامي المُسيطر عليه. هذه الشخوص التي تتعالق فيما بينها تعالقا مُتعدد الجوانب، فهناك شخوص يجمع بينها الرابط الدموي، وخير مثال على ذلك أسرة الشيخ حسني، وهناك شخوص أخرى ترتبط فيما بينها على أساس تحقيق المصالح، ولعل من أوضحها العلاقة التي تربط بين هرم، تاجر المُخدرات، الذي جسد شخصيته الفنان نجاح الموجي، وبين زبائنه والمُتعاملين معه ومن بينهم الشيخ حسني نفسه، الذي باع له البيت والمقهى اللذين كان يمتلكهما. ونظرا لأن هذه العلاقات تتشابك في الفيلم وتتعدد مساراتها لتصب في النهاية في اتجاه واحد لا يكاد يخرج عن دائرة الشيخ حسني وابنه يوسف، فإن مُقاربتنا لهذا الفيلم ستتركز على هذه الدائرة بالذات باعتبارها تمثل البؤرة الأساسية له.

نجد أن الشيخ يرتبط بابنه ارتباطا روحيا كبيرا، فبالإضافة إلى علاقة الأبوة والبنوة التي توجد بينهما، فهما يرتبطان برباط حبهما العميق للغناء المُعبر عن آلام النفس الإنسانية رغم اختلافهما في الطبع اختلافا عظيما. فإذا كان الأب يميل إلى المجون والعربدة التي تتمثل في مُعاقرة النبيذ والارتماء في أحضان النساء من دون وازع أخلاقي، أو حتى خوفا من الناس وكلامهم المُر، فإن الابن يكاد يشكل الصورة النقيض لأبيه، فهو منطو على ذاته، يعيش عالما داخليا رهيبا، موزعا بين عوالم الكتب الخيالية والرغبة الجامحة في الرحيل والسفر إلى أرض الآخر، والعيش فوق أديمها، هذه الأرض التي ترمز بالنسبة إليه إلى الحرية وتحقيق الآمال. وسيتجلى هذا الاختلاف عبر لقطات الفيلم المُتعددة، فهناك اللقطة التي تجمع بينه وبين جارته المُطلقة التي تعشقه وتسعى بكل قواها للعيش معه. وحين يتحقق لها هدفها يخذلها هو في أول لقاء بينهما. إن يوسف هنا في هذه اللقطة، وهذا هو اسمه الذي يشير من طرف خفي إلى اسم يوسف النبي الجميل، لا يستطيع أن يحقق لجارته تلك رغبتها، إذ إنه لم يستطع أن يقوم بدوره كرجل في هذه المُقابلة الأولى. ومرد ذلك أصلا يعود، حسب نفسيته المُهتزة، إلى أن هذه المرأة تمثل بالنسبة إليه كائنا لا يمكن احتواؤه، أو من العيب احتواؤه؛ فهي جارته، وهي فوق ذلك لها علاقة طيبة مع جدته، أو أن الأمر يعود فقط لانشغاله الشديد بالتفكير في كيفية تهيئ رحيله من حي "الكيت



كات" الذي يعتبره جحيما لا يطاق العيش فيه. وستكون هذه اللحظات التي يعيشها الابن الآن صحبة هذه المرأة، من أشد اللحظات قسوة على نفسية الأب؛ إذ ما تكاد أذناه تلتقطا كلمات ابنه المريرة التي يعلن فيها للمرأة الولهى عن عجزه عن النوم معها، حتى يصرخ الأب من أعماقه لاعنا هذا الابن الذي أفقده رجولته هو الآخر، على أساس أنه يمثل الأصل الذي أنجب هذا الابن، وأن هذا الابن يمثل الامتداد الطبيعي له طبعا.

إضافة إلى هذه اللقطة، هناك لقطة أخرى رائعة يتجسد فيها التكوين الدرامي في أبهى صوره المُعبرة، تلك هي اللقطة التي تجمع بين الابن يوسف وأبيه الشيخ حسني، والتي تنتهي بصفعة قوية من الأب لابنه هذا، إذ ما أن يعلم يوسف بأن أباه قد باع البيت، وأنه قد أنفق كل ما أخذه من بيعه في السهر مع أصدقائه، من دون أن يمنحه هو شيئا يهيئ له أسباب السفر إلى الخارج، حتى يستشيط غضبا ويتتبع خطى والده بعدما انتهى من سهره المعهود، محاولا معرفة مكان وجهته. إلا أن الأب يحس به ويناديه باسمه، ويتردد الابن كثيرا ليعلن لأبيه أنه قد علم بكل شيء، وأنه، أي الأب قد خذله، ولم يقف بجانبه حينما احتاجه، بل في لحظة من لحظات الغضب الأعمى يتسرع الابن فيها ليهاجم أباه بأنه ليس إلا رجل حشيش لا إرادة له. فما يكون من هذا الأخير إلا أن يصفعه. ولتوضيح هذا الجو الدرامي، فإن الكاميرا ستركز في هذه اللقطة بالذات على وجه الأب لنرى- نحن المُتلقين- دمعتين تترقرقان بالكاد على خديه، مما يشحن المشهد بالأسى ويجعله أكثر تأثيرا.

هذه بعض اللحظات الحرجة التي تجمع بين الشيخ حسني وابنه يوسف. أما عن اللقطات الأخرى التي يسود فيها الوئام والود اللامتناهي، فيمكن توضيحها من خلال اللقطة التي تجسد وقوع الشيخ ورفيقه الكفيف في مياه البحر بعدما تم الإيقاع بهما من طرف أحد أعوان المالك الجديد الذي رفض الشيخ حسني أن يبيعه الدكان بالسعر الذي قدمه له. هنا نجد الابن يسعى بكامل قواه لإنقاذ أبيه وصديقه ثم

بعد ذلك ينهال على العون الذي أوقع بهما ضربا ولطما حتى يشفي منه غليله. إلا أن من أروع اللقطات التي تبين لنا التحام الأب والابن معا، هي تلك اللقطة الأخيرة المُتميزة، التي نجد فيها الابن والأب يركبان معا دراجة نارية مُنطلقة بهما في عرض الشارع الكبير، والزمن ليلا، ومن لطائف هذه اللقطة أن الأب الأعمى هو الذي تكلف بقيادة هذه الدراجة النارية، وبسرعة جنونية لا يمكن تخيلها، مما يجعله يكاد أن يلقي بنفسه وبولده تحت عجلات إحدى الشاحنات لولا أن الابن يستطيع في اللحظات الأخيرة أن يغير من اتجاه الدراجة النارية لترمي بهما في البحر. هنا، في هذا الحدث الدرامي الرائع الذي ستصبغ عليه الظلمة جوا من الرهبة والكثير من عناصر الرومانسية، ينهض الأب بعدما يخرج هو وابنه من مياه النهر المُتلاطمة، ويأخذ عوده ويبدأ في الغناء، فما يكون من الابن إلا أن يغني معه، من أجل الغد المُشرق الآتي. تجدر الإشارة إلى أن محمود عبد العزيز الذي قام بتجسيد شخصية الشيخ حسني قد استطاع أن يتوحد مع هذه الشخصية، ويبدع فيها أيما إبداع. لقد استطاع بقدراته الفنية أن يوهم المُتلقي لهذا الفيلم، وذلك انطلاقا من رنة الصوت، ومن حركات العينين والفم خصوصا، وباقي التعبيرات الجسدية الأخرى، بأنه فعلا رجلا أعمى، تخونه الرؤية فترتعد فرائصه، ويستبد به التهور فيخترق الشوارع مُمتطيا دراجة نارية غير هيّاب ولا وجل من عوارض الطريق المُمتلئ. أما عن شخصية الابن، فقد جسدها الفنان شريف منير ببراعة فائقة، تمثل ذلك في قدرته على تكييف نفسيته الداخلية عبر المواقف الدرامية التي تتعرض لها هذه الشخصية، ومحاولة التعبير عن دواخلها بكل فنية واقتدار، كما ساعدته على هذا التجسيد اللافت للنظر، ملامحه الخارجية التي تجمع في طياتها بين الإيهام بالفتوة، وبين الإيهام بالحلم الطفولي في ذات الآن. أما عن باقي الشخوص الأخرى التي تساهم في خلق أحداث الفيلم، فلعل من أهمها شخصية المرأة المُطلقة التي تخلى عنها زوجها بعدما تمكن من الرحيل إلى الغرب، وأرسل



لها من هناك ورقة طلاقها. فهذه الشخصية التي جسدتها الفنانة عايدة رياض بتفاعل قوي مع خبايا نفسيتها الشديدة التعقيد تُمثل نموذجا حيا للشخصيات المُركبة التي يصعب تجسيدها، إذ فيها تلتقي عناصر المأساة وتتوحد، ولما تشتد سيطرتها، يظهر الجانب الكوميدي فيها ليعيد خلقها من جديد ويمنحها أفقا آخرا للتساؤل. ولعل أهم لقطة توضح لنا ذلك هي تلك التي يتم فيها اللقاء بين الأنثى المُتعطشة للوصال والراغبة فيه حتى النخاع، وبين حبيبها يوسف، الذي يملأ التردد نفسه ويثنيه عن الغوص في عالم جسدها المفتوح له. هذه اللقطة التي يتجلى لنا فيها يوسف هذا، وهو يجلس بالقرب/ بجانب هذه المرأة وهي تحاول إغراءه بالارتماء في أحضانها، كاشفة له عن مفاتنها التحتية الأولى. ولقد برز ذلك في تركيز عين الكاميرا على ساقيها العاريين من جهة، وعلى عينيّ يوسف الموجهة صوبهما من جهة أخرى. ولقد تخلل هذا اللقاء بينهما، والذي تم داخل إحدى القاعات السينمائية حوار شيق كشف عن قدرة هذه المرأة على التلاعب بالكلمات، ومحاولة إعطائها إيحاءات بعيدة المدى، إلا أنها تصب في محور واحد، هو محور الإغواء النسوي المملوء بالشبق واللوعة المُلتهبة. إضافة إلى هذه الشخصية المُعقدة التركيب، هناك شخصية الأم. هذه الشخصية البسيطة في تركيبتها الداخلية، إذ إنها تتصرف حسب طبيعتها المكشوفة التي لا تحتمل إلا توجها واحدا. هذه الطبيعة التي تنطلق لاختراق العالم المُحيط بها اعتمادا على انفتاحيتها التكوينية المُنسجمة مع هذا المُحيط الذي تعيش فيه. ولقد جسدت هذه الشخصية بكل روعة، بل بكثير من الالتحام الروحي معها، الفنانة المُقتدرة أمينة رزق، بحيث منحتها حياة حقيقية، ومدتها من ذاتها الحقيقية بمزيد من البساطة المُمتنعة والتلقائية غير المواتية إلا لذوي وذوات المواهب الكبيرة من أمثال فنانتنا هذه.

على كل، يبقى هذا الفيلم السينمائي الرائع دليلا ساطعا على نجاح السينما وهي تتلاحم مع الأدب الروائي.

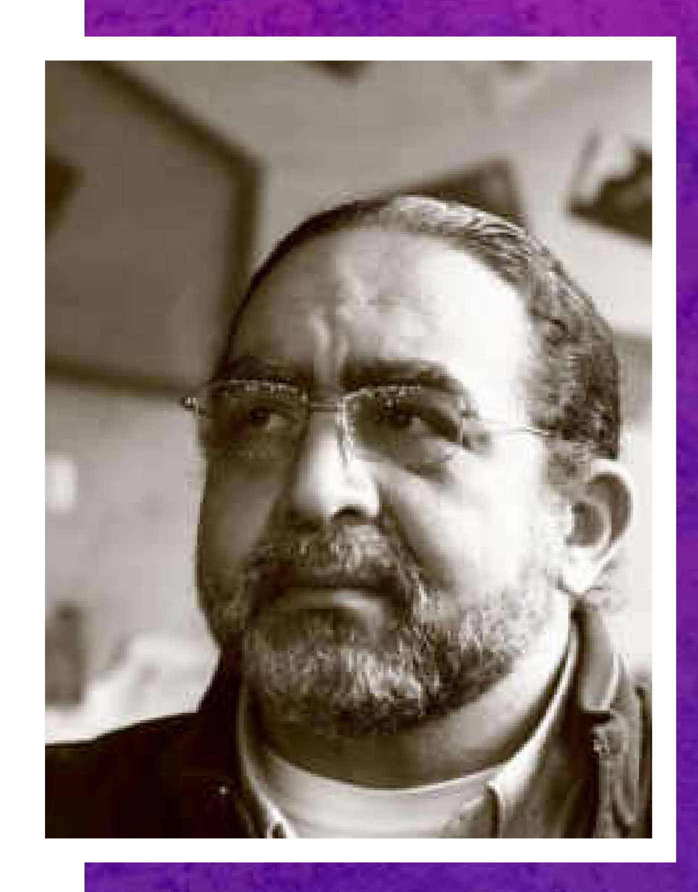




كوميكس

كوميكس الظلال

Noir Comics



ياسر عبد القوي

مصر

من التفريط المُخل اعتبار الكوميكس مُجرد نوع من المطبوعات، أو نمط أدبي. الكوميكس في حقيقته هو ظاهرة ثقافية غربية عميقة الجذور وكثيرة التشعب، في كل مرة ستحاول استكشاف أحد أنماط أو أنواع الكوميكس، ستجد نفسك تغوص عميقا داخل الثقافة الغربية مُتتبعا ترابطا من التطور غير المُنقطع قد يستمر لأكثر من قرنٍ، بجذور في الأدب والسينما، بل وحتى المُوسيقى والغناء، الـ Noir Comics هي أحد أقوى الامثلة على صحة التصريح السابق؛ فهي جزء من نمط فني كامل بدأ واشتد عوده في السينما، وامتد للأدب والمُوسيقى، وهي في نفس الوقت حلقة من سلسلة طويلة من أنماط الكتابة الأدبية المُنتمية للثقافة الشعبية Pop culture، تعني كلمة Noir بالفرنسية (الظلام)، أو (ليلا)، الـ Noir هو نمط فني يتمحور حول الجريمة، عادة جريمة خيالية في إطار بوليسي- غالبا، أو دائما البطل ليس شرطيا رسميا وإن كان يمتهن أو يحترف مهنة المُخبر الخاص أو نوعا منها، فهو عموما لا يخضع للقانون بمعناه الحرفي، ولا يقع تحت شروطه، هو يقف في منطقة (الظل) ما بين القانون والجريمة.

عادة ما تدور الأحداث في بيئة مدينية كئيبة الجو، مشؤومة الطابع، تحكي عن مُجرمين ينحدرون للدرك الأسفل من الوضاعة والشر، وما شابهها من شخصيات تعيش في ظلال المدينة خارج نطاق المُجتمع والقانون والأخلاق والمبادئ...إلخ، مُجرمين حقيقيين بلا قضايا فكرية أو وجودية، حتى البطل، أو ما يمكن اعتباره (البطل) الذي يكافح ضد الجريمة، هو كذلك شخصية (مُظللة) لا يبدو شديد الاختلاف عمن يطاردهم، وغالبا ما يكون حافزه هو الانتقام، أو المال، أو المُنافسة، أو غريزة الصيد، أو غيرها من الدوافع التي لا تقع تقليديا في منطقة (الخير)، دائما ما تكون القصة غارقة في شعور بخيبة الأمل والتشاؤم واليأس، فلا نهايات سعيدة ومُتفائلة في نمط الـ Noir الفني.

يعود الفضل في صك الاسم إلى صُناع السينما الفرنسية في مُنتصف أربعينيات القرن الماضي، ووضع التعبير

للإشارة للمظهر الداكن، والمزاج المُتشائم لكثير من أفلام الجريمة والمُحققين الأمريكية والتي ظهرت خلال وبعد الحرب العالمية الثانية، ومن أشهر الأمثلة فيلم: (الصقر المالطي --The Maltese Falcon) من إنتاج عام 1941م، وإخراج جون هيوستن، بطولة همفري بوجارت، واحد من أشهر من مثل بأفلام الـ Noir، وفيلم آخر أقل شُهرة هو (تعويض مزدوج- Double Indemnity) من إنتاج 1944م، إخراج بيللي ويلدر وبطولة: فريد مكموراي، وإدوارد جيه روبنسون، وهو واحد ممن تركوا بصمة قوية كمُمثل على هذا النمط من الأفلام.

لماذا يتحدث مقال عن الكوميكس عن السينما والأفلام؟

الحقيقة لأن العلاقة ما بين الكوميكس والسينما هي قديمة ومُتشابكة لحد مُدهش؛ فالحديث عن الـ Movie Noir سيأخذنا نحو الكوميكس، من أين أتى نمط الـ Noir؟ الحقيقة أنه يجد جذوره في أحد الأسلاف الأقدم للكوميكس، مجلات الـ Pulp Fiction العتيدة، والتي تحمل هذا الاسم نسبة إلى (عجين الخشب- Pulp) الذي كان يُصنع منه الورق غير المصقول والرخيص الذي كانت تُطبع عليه.

بدأ هذا النوع من المجلات عام 1896م، واستمرت حتى خمسينيات القرن العشرين،

همفري بوجارت- الصقر المالطي

فريد مكموراي وإدوارد جيه روبنسون- تعويض مزدوج


Nos. 2, and 3 are Presented, Gratis, with th
VARNEY THE VAMPIRE; OR THE
ST OF BLOOD
A ROM
GRACE B
LONDON
RING-HEELED JAC
THE TERROR OF LONDON.
ONE PENNY
BEADLE'S POCKET Library
Published Weekly by Beadle and Adams,
No. 61.
Vol. V.
CORDUROY CHARLIE, THE BOY BRAVO; Or, Deadwood Dick's Last Act.
BY EDWARD L. WHEELER.
BOYS MURDER THEIR MOTHER
REVOLTING CRIME AT PLAISTOW—SHOCKING DETAILS
HE SAID "WHEN I COUGH TWICE YOU DO IT"
"THEN I DID IT"
WHERE THE MURDER OCCURRED
YOUR MOTHER'S LYING DEAD UPSTAIRS
THE DISCOVERY OF THE BODY
IN THE DOCK
THE BOYS ON THEIR WAY TO THE CELLS
Penny Dreadfuls مجلات





بدأت كمجلات رخيصة تُقدم أدبا شعبيا خشن الطابع ينقصه الصقل كورقها الرخيص، لم تحمل أولى مجلات (عجينة الخشب)- Argosy- رسوما داخلية، ولا حتى على الغلاف، بحجم 25×18 سم، وبحدود 190 صفحة، كانت مجموعة من القصص الخيالية التي تدور، عادة، في إطار الجريمة والعنف والرعب والمخلوقات المُخيفة الخرافية...إلخ. مع الوقت بدأت تلك المجلات تزدان بالرسوم، على الغلاف أولا، ثم الصفحات الداخلية، على شكل رسوم لمشاهد بالقصة، يعتبر الكثيرون، تلك الرسوم هي المدرسة الأولى لمجلات الكوميكس التي ظهرت في عشرينيات القرن العشرين، والتي كان أكثرها شعبية مُختصا بقصص الرعب والجريمة والعنف... إلخ، وتطورت تلك المجلات ليصبح كل عدد هو بمثابة رواية كاملة نصف مرسومة، ورغم أن عددا من الكُتاب الموهوبين والجادين كتبوا قصصا لتلك المجلات، إلا أنها بقيت وفية لجذورها من حيث التركيز على الإثارة الشديدة والحسية الزاعقة، في هذه البيئة وُلدت الشخصيات الأولى للأبطال الخارقين لمجلات الكوميكس، شخصيات مثل: Flash Gordon،

وThe Shadow،

وDoc Savage،

مجلات الـ

Pulp Fiction نفسها هي الوريث الشرعي لنوع أقدم من مجلات الأدب الشعبي، هي مجلات (الرعب ببنس- penny dreadfuls)، وهي مجلات أدب مُسلسل انتشرت بالمملكة المُتحدة خلال القرن التاسع عشر، حيث تُنشر قصة مُسلسلة على أجزاء أسبوعية، كل منها يحتوي من 12-18 صفحة، وكل جزء يكلف بنسا واحدا، دائما ما كانت قصص تلك المطبوعات حسية الطابع تدور حول مُخبرين الشرطة والمُجرمين، أو الكائنات الخارقة للطبيعة، بدأت مطبوعات (الرعب ببنس) بالظهور في ثلاثينيات القرن التاسع عشر، في وثائقي يغطي ظهورها وتطورها أسمتها البي بي سي: ظاهرة نشر بريطانية من القرن التاسع عشر، ووصفتها صحيفة الجارديان بأنها: "أول ما عرفته بريطانيا من الثقافة الشعبية كثيفة الإنتاج والموجهة للشباب، واعتبرتها مُقابل العصر الفيكتوري لألعاب الكمبيوتر المُعاصرة". هذه القصص الشعبية الرخيصة، مدت الأدب الراقي والسينما العالمية بعدد من الشخصيات الخيالية اللامعة مثل: الحلاق السفاح Sweeney Todd، والذي أنتجت عن قصته ستة أفلام آخرها كان عام 2007م بطولة: جوني ديب، وإخراج: تيم برتون، وVarney the Vampire الذي يعتبر المادة الأصلية لكل أدب مصاصي الدماء في القرن العشرين، والذي أوحى برواية (دراكيولا) لبرام ستوكر، فلا عجب أنه بحلول خمسينيات القرن التاسع عشر نُشرت حوالي مئة سلسلة أسبوعية من مطبوعات (الرعب ببنس)، وبحلول سبعينيات نفس القرن بيعت، أسبوعيا، حوالي مليون نسخة من سلاسلها، هكذا خرج نمط الـ Noir السينمائي من أدب الغموض والإثارة البوليسية الذي هو وريث الأدب الشعبي الذي يعتبر رافدا لأدب مُصور تطور عنه الكوميكس، لكن هذا النهر يعود ليصب في مجرى الكوميكس مرة أخرى.

لكن متى ظهرت أولى قصص كوميكس الظلال Noir Comics؟

مبدئيا لا يمكننا إنكار ملامح هذا النمط الأدبي في قصص الكوميكس مُنذ بدايتها الأولى، ومن دون الإفراط في طرح أمثلة ربما يكون مكانها مقال آخر، فقصص باتمان تحديدا تحمل نكهة Noir قوية، خاصة القصص الأولى حينما كان باتمان يكافح الجريمة بصفته مُخبر سري غريب الأطوار،

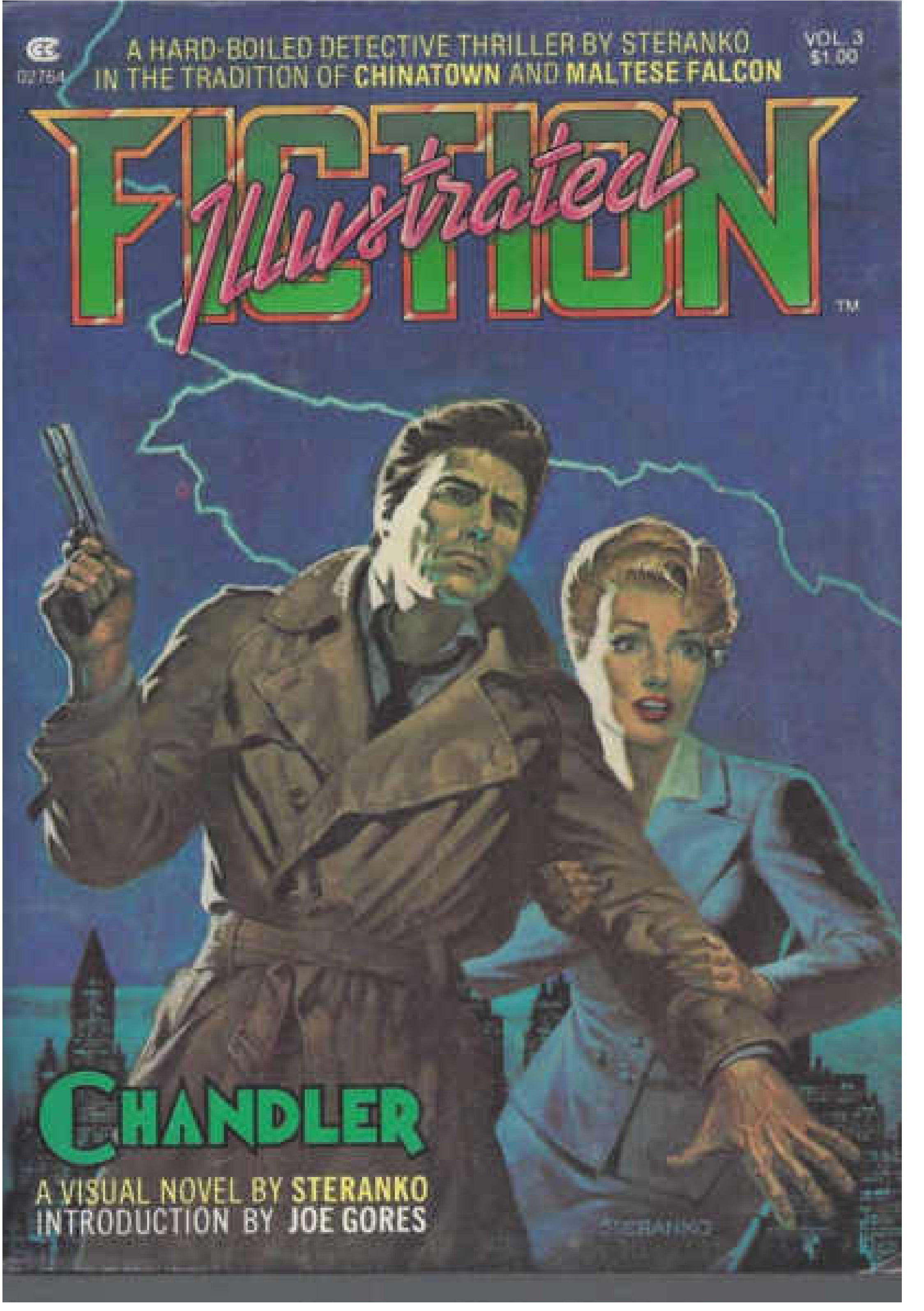


Pulp Fiction: مجلات

قبل أن يتحول، فيما بعد، لشبه بطل خارق، إلا أن رواية كوميكس الظلال الأولى الحقيقية هي: Chandler: Red Tide، وهي رواية مصورة- شكل بدائي من الرواية الجرافيك- من تأليف ورسوم (جيم ستراناكو- Jim Steranko) في حجم ½ ورقة A4 بنصوص مكتوبة طباعيا مع لوحتين متساويتين في الحجم لكل صفحة، من دون بالونات حوار أو غيرها من العناصر المُميزة للكوميكس.

لكن القصة ليست بسيطة أو أحادية البُعد بالنسبة لكوميكس الظلال، الحقيقة أنها لم تكن أبدا مُصنفة ضمن (الأكثر مبيعا)، لكنها تمتعت دائما بقاعدة صلبة من القراء الأوفياء بين البالغين من هواة الكوميكس، ويبدو أنها كانت دائما الفرد المُتمرد أو الجالب للمشاكل في عائلة مطبوعات الكوميكس؛ فبينما بلغت ذروة شعبيتها خلال الخمسينيات عبر كوميكس الجريمة العنيفة التي كانت تنشرها دار Entertaining Comics والتي أثارت من اللغط والنقد ما تسبب في جلسة استماع للجنة كونجرس فرعية حول تأثيرها على جنوح الناشئة بسبب رسومها القوية المُعبرة عن العنف، وهو ما أدى بصناعة الكوميكس- في محاولة منها للإفلات من فرض رقابة رسمية- لتكوين رقابة خاصة بناشري الكوميكس، ووضع قواعد صارمة للحد من قدر العنف والرعب الذي يمكن للكوميكس عرضه أو تقديمه، أدت هذه القواعد الصارمة لاضمحلال دار Entertaining Comics، رغم إصدارها لمجلة MAD الأيقونية، وخلال الستينيات اندمجت فيما سيصبح فيما بعد عملاق الكوميكس DC، إلا أنه بذهاب عصر ثقافة الرقابة الفنية، وتحول لجنة رقابة الكوميكس إلى حفرية من زمن ماضٍ، عادت كوميكس الظلال البوليسية للحياة مرة أخرى، ولعل أهم مظاهر تلك العودة هو تعاون الكاتب (إد باركر- Ed Brubaker)- مُخترع شخصية Winter soldier- مع الرسام (شاين فيليبس- Sean Phillips) اللذان تركا عالم قصص الأبطال الخارقين ورائهما لإنتاج سلسلة Criminal في عام 2006م، والتي اعتمدت أكثر تقاليد قصص الـ Noir رسوخا كسلسلة من الكتب تحكي عن العالم السفلي للجريمة، عادة من وجهة نظر المُجرمين.

أعقبوا هذه السلسلة بإصدار روايات مثل: Velvet، وThe Fade Out، وFatale التي تحولت لسلسلة من الروايات التي تدور في عالم الجريمة الخارق للطبيعة، وما زالا يعملان في إنتاج المزيد من أجزائها حتى الآن، حتى شركة DC، والتي حملت مُنذ عقود لواء الهجوم على كوميكس الظلال- لأنها مثلت لها مُنافسا عنيدا- أنتجت وتنتج الكثير من قصص كوميكس الظلال، أشهرها: 100 رصاصة، والتي صدر منها مائة عدد في الفترة ما بين 1999-2009م، بقلم (بريان أزاريللو- Brian Azzarello)، وريشة (إدوارد ريسو- Edward Risso)، تحتوي السلسلة على عقدٍ روائية مُفصلة ومُحكمة وكثير من الغموض، ورسوم تبرز العنف بوضوح، بل إن DC أعادت باتمان لأصوله القديمة، وأصدرت سلسلة تحت

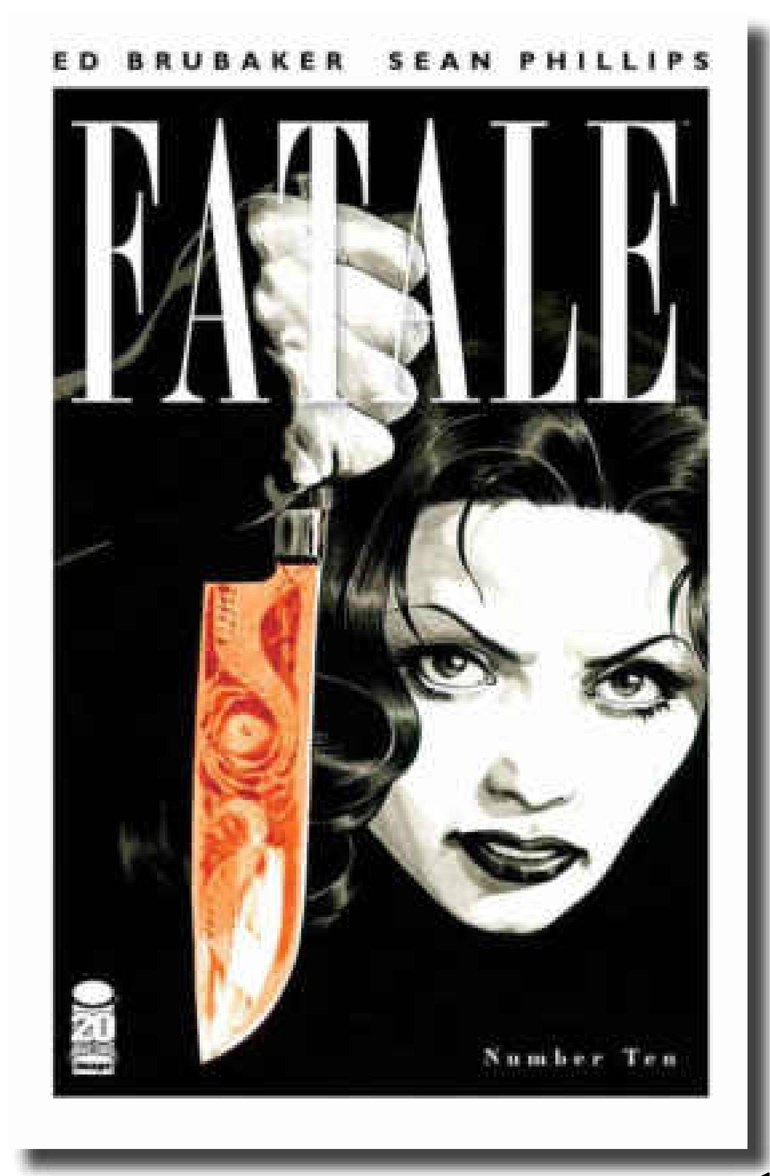


اسم Batman Noir، لم تكن فقط تدور في عالم الغموض والجريمة، بل ورُسمت أيضا بالأبيض والأسود في طراز خاص مُميز يجعلها وكأنها تدور في عالم كابوسي سُرقت منه الألوان للأبد، عالم من الظلال الحادة القاسية، ولعل أكثر سلاسل كوميكس الظلال الموجهة للبالغين شهرة هي سلسلة Sin City لفرانك ميللر، والتي بدأ نشرها عام 1991م.

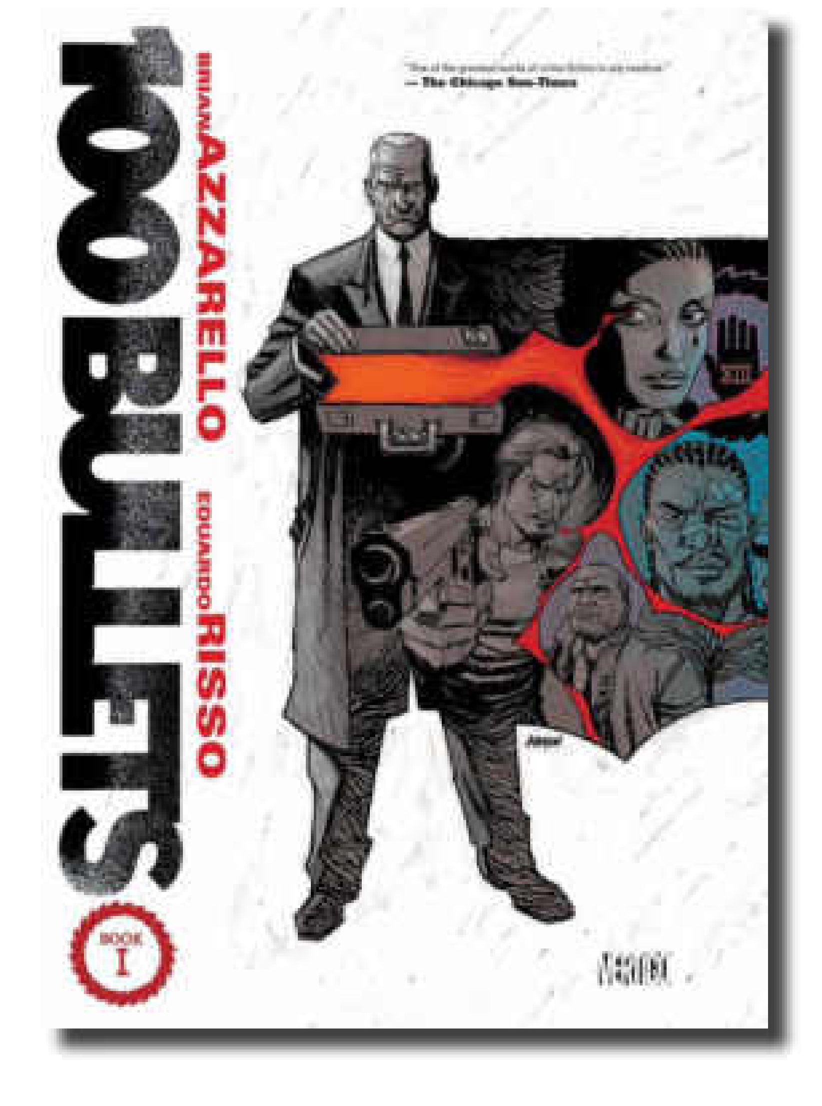
رُسمت السلسلة كلها بالأبيض والأسود- مع مساحات لونية مُصمتة من حين لآخر- كامل السلسلة تأليف ورسوم ميللر، وهي التي استُلهمت فيما بعد سينمائيا في فيلمين هما:

Sin city عام 2005م، وSin city: A dam to kill for عام 2014م، حازت السلسلة على جائزة أيزنر المرموقة عدة مرات ما بين عامي 1993-1998م، وطبعا لا يمكننا نسيان سلسلة From Hell بقلم آلان مور وريشة إيدي كامبيل، والتي نُشرت في عشرة أجزاء ما بين عامي 1989-1996م ، وتحولت لفيلم من إخراج الأخوين هوجز في عام 2001م.

كوميكس الظلال هي الحمل الأسود بقطيع الكوميكس، دمغ اسمها مرات عديدة، واعتُبرت مُخربة لأخلاق الناشئة، واعتداء على قيم المُجتمع المُحافظ، مُنعت تماما لفترات، ونُسيت لفترات أخرى، إلا أنها دائما ما تعود للحياة، بقصصها المليئة بالغموض والقسوة والكآبة، التي تدور في أحشاء المُدن اليائسة التي لا يدخلها النور، بأبطالها المُتأرجحين على الحافة ما بين الخير والشر، أو المُنغمسين في الشر لأقصى حد. إنها تعبر عن رغبة الإنسان في تحدي الخطر واليأس والغموض، هي تستجيب لذلك الخوف الغريزي الذي يحمله كل إنسان من الظلام والمجهول، وربما هي تستجيب لتلك المساحة الصغيرة من الشر والظلام التي نخبئها جميعا وننكر وجودها طوال الوقت، لكن نجد صدى وإرضاء لها وسط الظلال الداكنة لتلك الكوميكس.







— The Chicago Sun-Times
100 BULLETS
BRIAN AZZARELLO
EDUARDO RISSO
BOOK I





في المهاد الغربي للنقد الفني

فن تشكيلي

نشأ النقد الفني الغربي باعتباره خطابا جماليا حول الأعمال الفنية بشكل مُتأخر عن نشأة تاريخ الفن باعتباره تخصُّصا علميا؛ فقد انفصل النقد الفنّي عن تاريخ الفن في القرن الثامن عشر، ودشَّن هذا الانفصال بداية استقلال الفعالية النقدية، إذ أن القرن الثامن عشر هو القرن الذي تم فيه ابتكار مفهوم النقد الفنّي مُقترنا بحركة الموسوعيين. ورغم أنَّ الأصول الجنينية لهذا المفهوم قد تكون متوفرة في المرجعية الغربية حيث يردُّها بعض المُفكرين إلى المرحلة اليونانية، فبولكليت أكّد، مثلا، على قوانين العمل الفني في كتابه القانون Canon، إلاّ أنّ الدلالة الاصطلاحيّة حديثة قياسًا بالإرهاصات الأولى لهذا الخطاب.

يتقاطع المفهوم مع مجالٍ آخر، ينضاف إلى تاريخ الفنّ، وهو الخطاب الجمالي؛ فالنقد الفني وليد "الخبرة الجماليّة" و"النظريّة الجماليّة"، وكثيرًا ما نُظر إليه كتابعٍ إليهما خلافًا للقول باستقلالية رهاناته ووسائله، ويعنًي ذلك أنّ "النقد الفنّي" يتأرجح بيْن مجالين اثنين: تاريخ الفنّ، وفلسفة الجمال أو الاستيطقيا. و بالنظر في الموسوعة العالمية نتبين أنّ: "ما يميز النقد الفني كونه ما يزال فتيا قياسا إلى غيره من صنوف التفكير حول الفن ، وهو ما يزال أيضا، وبصفة مُفارقة، وطيد الصلة في إجرائيته بالاستيطيقا وبتاريخ الفن"[1].

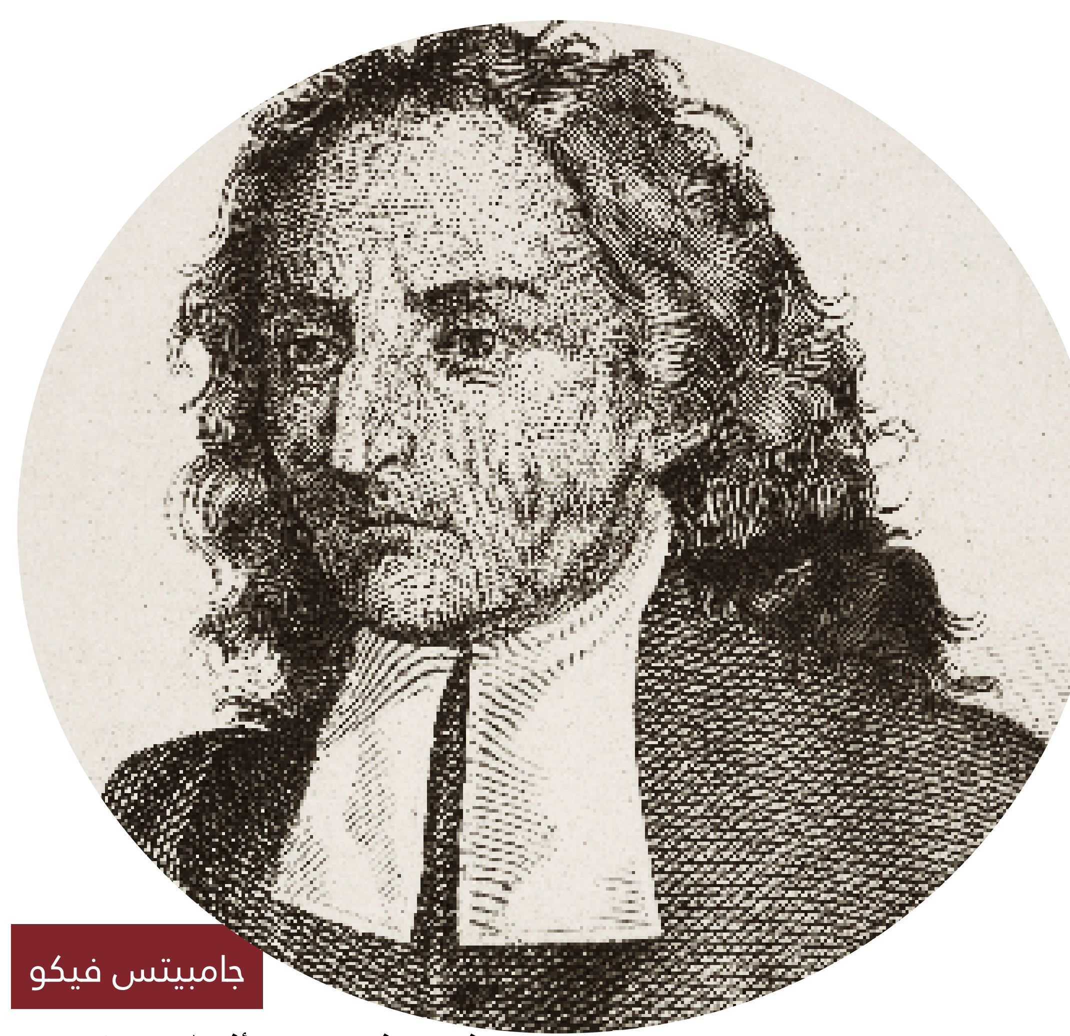
دعامة فلسفية للنقدّ الفنّي:

لعل صلة النقد الفني بالفلسفة تؤشر عليه مضامين تعريفات مُفردة "نقد" في المعاجم الغربية حيث تفضي إلى إجماع واضعيها على دلالة اللفظة، فالنقد هو "اختبار ذوقي للقيمة"[2]، وهو "في المعنى القديم الجزء الخاص بالمنطق الذي يتناول الحُكم"[3]، وتنحدر الكلمة من أصل لاتيني تعني "الحُكم بما هو نشاط الفكر الذي يحمل أحكاما، وبالتحديد أحكاما ذوقية" كما أشار إلى ذلك إتيان سوريو[4]، وهو الرأي ذاته لدى جيرار لوقران حينما اعتبر أنَّ هذه اللفظة تعني "كل دراسة لحُكم يهدف إلى وضع قيمة أو تشريع من زاوية نظر المنطق"[5]. تبقى جملة هذه التعاريف وفيَّة للأصل الإغريقي Krinein



د. نزار شقرون

تونس/ قطر



جامبيتس فيكو

(باللاتينية Crisis أو Criticus)، وتعني حَكم أو قرَّر، أو قوّم، وهذا ما يفترض إعمال الفكر؛ فالفعل النَّقدي مُرتبط في أوَّل نشأته بمعنى الحكم والقرار[6] ومعنى الأزمة أيضا . وقد ربط أرسطو ملكة الحُكم بكل شيء (kritikon) خاضع لمعرفة ضرورية، قياسا إلى ما نسميه في أيامنا بالثقافة العامة. فَكلُّ فرد مُتعلم يعود إلى مُكتسباته بوصفها مصدرا للمقاييس قبل أَن ينتهي إلى تذوُّق مُحدَّد وتشريع للحُكم. لم يكنْ النقد بهذا الشكل خصيصة الخبراء، فالمُهم هو توفر حد أدنى من الثقافة .

ليس الخطاب اللغوي الذي يشرع لتكوين حُكم هو مُجرد الأداة التي تيسِّر تكوين علاقة الذات والشيء بين الإنسان والعالم، لقد تحدث الإغريقيون عن الحكمة، وهذا معنى من معاني (krinien) فالمسألة تخص إيجاد مُصالحة للتنازع الدائم بين العالم وبين الأنا الباحثة عن مكانها المُناسب في هذا العالم.

إنَّ الطريقة الحوارية السقراطية (التوليد السقراطي) تتركز على معرفة محدودة ، فالتصريح بعدم المعرفة نوع من النقد الذاتي، فمحاورات أفلاطون تبيِّن كيف أنَّ سقراط يكشف لمحاوره عن مكونات المعرفة لديه، والطريقة التوليدية تساعد على البوح، فتكشف عن قدرة المُتلقي على الكلام مثل أي مواطن إغريقي شريف في القرن الخامس ق.م، عن الجمال، والخير، والعدل، وبهذا المعنى لم يكن الناقد مُختصا، بل كان متنوع المعارف.

تواصلا مع هذه النظرة عرف الغرب علَما نقديا مُهما، وهو فيكو Giambattista Vico (1688-1744) الذي تناول في كتابه "منهج دراسات عصرنا" علما جديدا قائما على الطابع التكميلي للمُحتمل وللصواب؛ فالمُحتمل هو نتاج حدسنا وحسن طويتنا، أمَّا الصواب فيعني الحقيقة المشهود لها من قبل العلم، وقد أقام فيكو برنامجه البيداغوجي على زمنيتين، تنهض الأولى منها على تدريب الحاسة المُشتركة، بينما تنهض الثانية على التمرين على النقد وربط فعل النقد بالمُجتمع والأخلاق والسياسة، وعن تكوين الحُكم لدى الناشئة يدعو فيكو إلى تمثل شروط عديدة ، يصرح في هذا الشأن:

"لتلافي هذا الخطأ أوذاك أكون من القائلين بتعلم صغار القوم، كل الفنون والعلوم بتكوين حُكمهم بشكل تام قبل أن تثري الحجة سجلاتهم المُشتركة، وفي الوقت نفسه قبل أن يتحصنوا بفضل الحس المُشترك بالحذر وفصاحة اللسان، وقبل أن يوطدوا الصلة بالفنون التي ترتكز على الملكات الذهنية، بفضل التخيل والذاكرة. ومن ثم فليتعلموا النقد، وليحكموا إذن بحُكمهم الخاص الأشياء التي تعلموها، وليفكروا فيها باعتماد الأطروحتين المُتناقضتين، سينتهون في آخر المطاف بأن يصبحوا خلافا للحقيقة في العلوم، ماهرين في أخذ الحذر عند التطبيق، خُطباء في فن الخطابة، خلاقين في التخييل الشعري والتصوير، ولهم ذاكرة ثريَّة في أحكام القضاء "[7]

لقد مثل جون باتيستا مرجعية مُهمة بالنسبة للقدامى وللمُحدثين أيضا، وفي التصورات النقدية الحديثة لمدرسة فرانكفورت. ولكن تبقى الدعامة الرئيسية للنقد مُمثلة في الفلسفة النقدية الكانطية. فقد أفاد النقد الفني من إيمانويل كانط (1724 – 1804م) الذي بنى مشروعه الفلسفي على مفهوم النقد؛ لذلك مثلت فلسفته دعامة رئيسية للتجربة النقدية. ويعتقد كانط أنَ الحُكم الجمالي مُستقل عن أيِّ مواضعات خِبرية، فلا يعني إجماع نقاد على روعة عمل فني ما إلزام الفرد بالانصياع لذلك، إذ عليه أن يحكم ذوقه الخالص فقط ولا يعني ذلك أنَّ كانط يُلغي إمكانيَّة تطوير ملكة الذَّوق بالتَّربية والاكتساب، ولكنَّه يؤمن بعفويَّة الحسِّ.

يذكر كانط:"إنّ حُكم الذوق ليس حُكما للمعرفة، وليس حُكما منطقيا، ولكنه جمالي بمعنى أنه حُكم يكون مُحدده الرئيسي ذاتي[8]،subjectif " وهو يستبعد، بالتالي، البُعد المعرفي في تقبل العمل الفني، ويصله بالذات، حتى أنه ينتهي إلى اعتبار الذوق نوعا من التأمل: "إنَّ الذوق تأملي محض، بمعنى أنه حُكم، فهو لا يبالي بوجود الشيء ولا يقوم إلاَّ بوضع هذا الشيء في صلة بشعور اللذة أو الاستهجان، لكنّ هذا التأمل ذاته غير محكوم بتصورات؛ لأن حُكم الذوق ليس حُكم معرفة (لا نظريا ولا إجرائيا) "[9].

يذهب كانط إلى الإيمان باستقلال الحُكم

الجمالي وقيامه على عاطفة عميقة على خلاف ما ذهب إليه هيوم، مثلا، وأتباعه في اعتبار الحُكم الجمالي قائما على الصفة المعيارية، وهي الثقافة الفكرية، وهو ما يفنده كانط باعتقاده أنَّ "حُكم الذَّوق لا يتأسس على التصورات، فهو ليس حُكما معرفيا إطلاقا ، ولكنه حُكم جمالي "[10]. وميَّز كانط بين اللَّحظات التي يتصف بها الحُكم الجمالي وجعلها أربع لحظات وهي: النوعية بمعنى أن الذوق الخالص مُرتبط بالتجرد عن المنفعة، والكمية حيث لا يستند الجميل الذي قام حُكم الذوق بتحديده إلى مفهوم، أيْ أنَّ هذا الإحساس الناتج لا يمكن إيصاله. فالتحليل البنيوي مثلا لعمل فني ليس حُكم ذوق، بل هو حُكم معرفة، ولا يمكن حسب كانط استخراج حُكم معرفة من حُكم ذوق، أمَّا اللحظة الثالثة فهي العلاقة حيث يجد حُكم الذوق دعائمه بوجود غائية ليس لها غايةٌ خاصةٌ، فالموضوع الجميل ليس موضوعا يقرّبه حُكمٌ مُحدد بوصفه مُطابقا لغاية خاصة، بل هو موضوع يعرض صورة الغائيَّة بوصفها غير مُحددة. وهده الغائية ليست موضوعية؛ فهي نوعية أي أنها تفترض مبادىء ربط غائي. وتمثل الجهة اللحظة الرابعة وتعني أن يفترض حُكم الذوق أن الجميل هو موضوع رضى ضروري.

قد توازت رؤية كانط مع الاحتفاء بالجمال الطبيعي وتفضيله على الجمال الفني، حيث يميز بين الجميل و بين الجليل، ويجعل الحُكم بالجميل لا يستند إلى أي مفهوم، وهو منزه وله غائية من دون غاية، كما ذكرنا آنفا، بينما الجليل وهو حُكم استيطيقي أيضا فهو غير مُهتم بالموضوع "بل يتعلق باللامحدود الذي يتصوره الفكر ويبدو مُلائما لأفهوم عقلي غير مُتعين. والأهم من ذلك أنَّ الجميل يعتمد على حرية المُخيلة في توافقها مع الفاهمة، في حين أنَّ المُخيلة تبدو عاجزة عن الالتحاق بفكرة العقل التي يثيرها الرائع (الجليل) في الطبيعة "[11].

إلاَّ أنَّ رؤية كانط للعمل الفني، على أهمّيتها في الفلسفة النقدية، لا يُمكن أن تحجب الفعالية النقدية لمجموعة كبيرة من النقاد الغربيين والفرنسيين على سبيل التخصيص الذين سمح لهم انتماؤهم إلى حركية الإبداع الأدبي



دوني ديدرو

بالكتابة في النقد الفني؛ فأثروا في الخطاب النقدي الفرنسي، وطوروا الحركة التشكيلية الفرنسية بالنظر في أعمال الفنانين المعروضة في الصالونات.



كانط

الدعامة الأدبية للنقد الفنّي:

من أبرز هؤلاء النقاد دوني ديدرو (1713 – 1784م)، وشارل بودلير (1821 – 1867م) اللذين تابعا الحركة الفنية الفرنسية ووجها التجربة التشكيلية أيضا.

ديدرو والخطوة التأسيسية:

بعد"التأملات النقدية في الشعر والتصوير" للقس ديبوا Abbé Dubois، وبعد"تأملات في صالون 1947م"، وكتاب "في التصوير" للافون سانت يان La Font saint – yenneأسَّس ديدرو نوعا أدبيا جديدا هو "النقد الفني"، وبالقياس إلى السابقين عنه فإن أبرز خصيصة تمثلت في المُتابعة الدائبة التي قام بها ديدرو للصالونات التي نظمتها الأكاديمية خلال السنوات 1781-1759م.

لقد اعتبر ديدرو أن الشعور الشخصي لا يرقى إلى موضوعية الذوق، ولا يستطيع هذا الشعور أن يرقى إلى طور تكوين خطاب جمالي إلا إذا انخرط في إطار موضوعي لملكة طبيعية ولكن لها مُكتسباتها حتى تنشىء الحُكم ، فيمكن، في رأيه، أن يربي الذوق: "هكذا تتطور اللذة بنسب التخيل، والحساسية والمعارف، فالطبيعة والفن الذي يحاكيها لا يبوحان بشيء إلى الإنسان الغبي أو الفاتر"[12]. إن اللذة تبقى مكونا جوهريا في حُكم الذوق، وإن جمع ديدرو المُكتسبات بطريقة كمية فإن الاكتساب النوعي هو الذي يحقق حُكم الذوق .وهذا ما انتهى إليه حين اعتبر أن"التجربة والدراسة هي أساسيات من يتعهد بالحُكم"[13]؛ فالمعرفة بالنسبة إليه من الضروريات وهذا ما يتضاد نسبيا مع الطرح الكانطي.

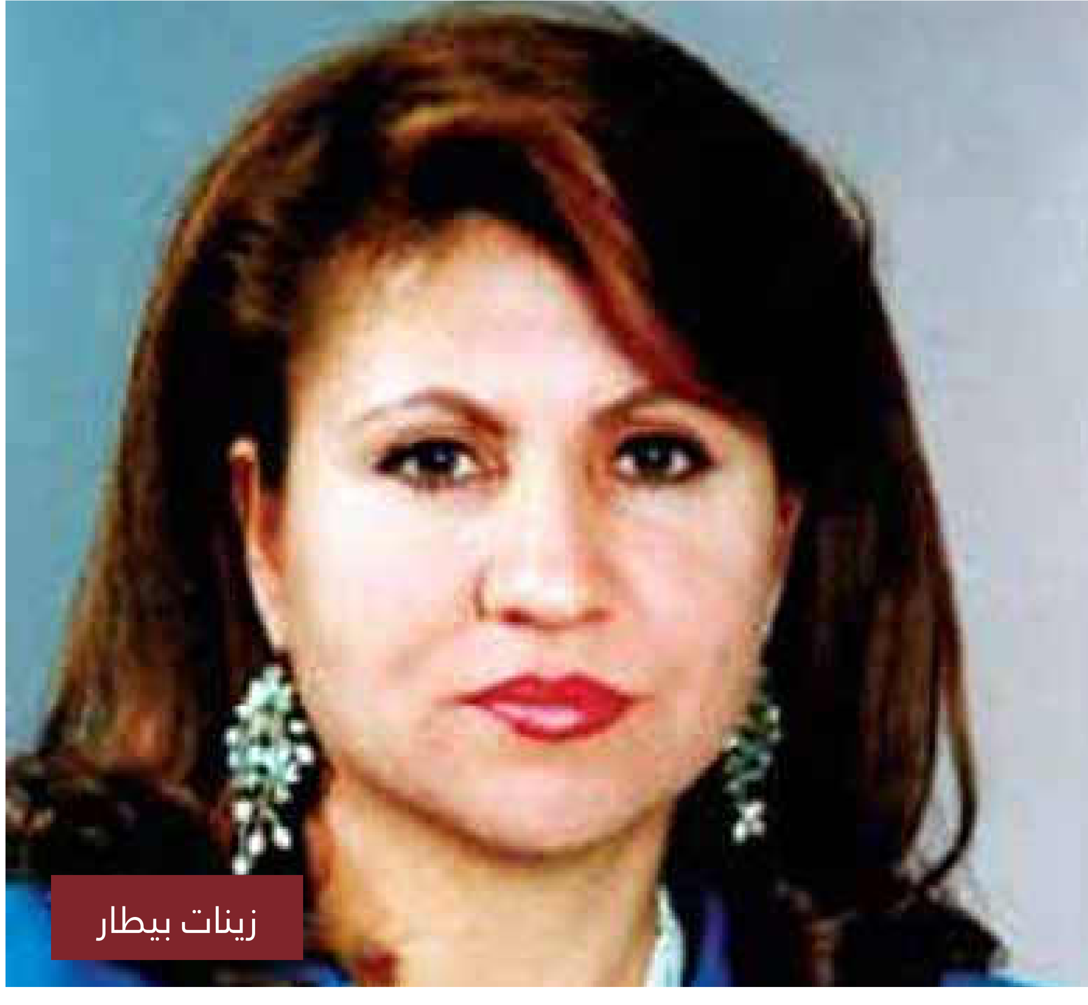
لذلك يؤكد ديدرو على قيمة المعرفة حتى أنه في سياق تعرضه لتجربة الرسم الفرنسي يصرح بقوله: "في مُجمل لوحاتنا هشاشة المفهوم وفقر للفكرة؛ الأمر الذي يستحيل فيه تلقي هزة عنيفة أو إحساس عميق، إننا نُشاهد ونشيح برؤوسنا من دون أن نستذكر شيئا مما رأينا " [14].

بودلير ومنهجة النقد:

ربما كان لبودلير مهام تطوير ما جاء به ديدرو حيث يعتبر النقاد إرثه بمثابة مُنطلق التحول في حركة النقد الفني الفرنسي نحو المنهجة، وهي ليست منهجة صارمة موضوعية؛ لأن على النقد في التعريف البودليري، أن يكون ذاتيا، وقد بدأ بأول محاولة نقدية لصالون سنة 1845م، ويعتبر بودلير أن الناقد الوجداني المُشبع بالشاعرية والمُنصت لميوله الداخلية أقرب إلى الموضوع منه إلى الناقد الذي يُغلب القوالب الفكرية الجاهزة ، فهو يدعو إلى الجمع بين العقلاني والعاطفي فلا يكون النقد بمثابة علم الجبر، فالنَّاقد هو من يصحّحُ الأخطاء لدى الفنان وللنقد وظيفة تربوية، فهو يعلِّم الجمهور التفريق بين الفن الجيد وبين الفن الرديء .

ترى زينات بيطار أن بودلير: "كان يدرك بإحساس الشاعر المُبدع، النقد الإبداعي، وكان يفهم صعوبة وتعقيد العلاقة بين النقدي والفني . فكان يحاول دمج الأفكار المُتباعدة من دون الوقوع في الانتقائية، بل يعمد دائما إلى نظرية التوافق وإلى منهجية توليفية

بودلير بريشة أيميل ديروي 1844م



زينات بيطار

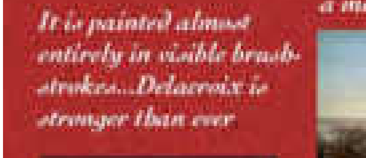
هي مُركب من الشعر وعلم الجمال وتاريخ الفن والأخلاق وأرستقراطية الروح"[15].
لم يكن بودلير، الناقد، مُجرَّد مُتابع لحركة الفنّ في صالونات باريس، بل كان مُستبقا لخطوات تطورية في المشهد الفني؛ فقد ألمح إلى فكرة اللامتناهي حين تعرَّض إلى إبداع كاميل كورو في تمييزه بين العمل الفني المُكتمل وبين العمل الفني المُنته، فيمكن أن يقدِّم الفنَّان عملا ناجزا من حيث الاكتمال الفني، لكنه يبقي على بعض المساحات المفتوحة، فقد تكون غير مُنتهية في تركيبتها التقنية، ويرجع ذلك إلى عدم تبلور فكرتها التامة في ذهن الفنان.
وقد بيّن تاريخ الفن لاحقا كيف أن الحركات الفنية مثل الانطباعية والرمزية والتعبيرية وغيرها استفادت من هذا الدرس البودليري.
إنَّ الناقد، بقدر ما يدعم الحركة التشكيلية فهو يؤشر على تقدّمها وبلوغها المجهول وهذا ما عناه الآفاق الجديدة التي يدركها الناقد بقوله: "على الناقد أن يتم واجبه بشغف؛ فلكي تكون ناقدا يجب أن تكون إنسانا على نفس المستوى، فالشغف يُقرب الأمزجة المُماثلة، ويستنهض الفكر في آفاق جديدة"[16]، وتكون حركة النقد الفني الغربي ناهضة بالأساس على هذه الخلفية الفلسفية من جهة، والخلفية الأدبية من جهة ثانية، إلى درجة اعتبار النقد الفني مُجرد نوع أدبي لكنه نوع مخصوص لما يقتضيه من إعمال النظر في عمل فني له صلته برؤية الفنان للفن وللعالم. وإذا كان من بين ميزاته الكثيرة إنطاق صمت العمل الفني ونقله من البصري إلى المكتوب فإن هذه النقلة لا تتم إلا بواسطة هضم التجارب النقدية السابقة والاستفادة من أجهزتها النقدية وإدراك القاع الفلسفي لها.

الصورة المقابلة:
كولاج لبعض لوحات صالون باريس 1845
وملاحظات شارل بودلير عنها.
المصدر:
https://sites.google.com/a/plu.edu/paris-salon-exhibitions-1667-1880/salon-de-1845

هوامش.

1- Encyclopédie Universalis- t 6 , 1996 ,p 832.
2-Jean Miquel , Vocabulaire pratique de la philosophie , éd .Roudil1985.
3-Gérard Duzoi , André Roussel , Dictionnaire de philosophie , éd .Nathan 1987.
4-Etienne Souriau , Vocabulaire d ‘ esthétique , P.U.F 1990.
5-Gérard le grand , Vocabulaire de la philosophie , Bordas 1972, p25.
6-Michel Serres , l ‘Hermaphrodite , Flammarion 1987 , p14.
7-Vico , Vie de Giambattista , Paris 1981 ,p 229
8-Kant , Critique de la faculté de juger , Folio , 1985 , P 129.
9 -المرجع نفسه، ص137.
10 -المرجع نفسه، ص230.
11 -- موسى وهبة، الموسوعة الفلسفية، دار الإنماء العربي، المُجلد الثاني، ص 1385
12-Diderot Denis , Essai sur la peinture , éd . Hermann 1984 ,p 78.
13 -المرجع نفسه، ص79.
14 -المرجع نفسه، ص62.
15 -زينات بيطار ، بودلير ناقدا، دار الفارابي 1993م، ص24.
16-Baudelaire charles , Œuvre complète , t 2 ,Gallimard 1990 , p419.

It is painted almost entirely in visible brush-strokes...Delacroix is stronger than ever



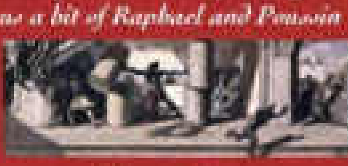


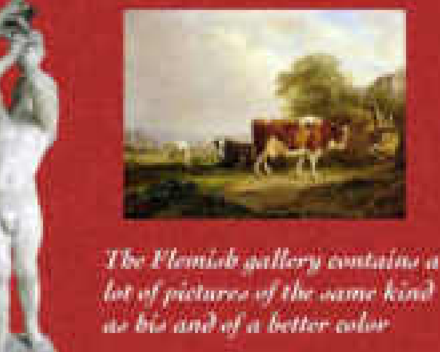
It is truly painful to see an intelligent man floundering about in such a mess of horror. Good Heavens...

-it is very showy



We were charmed at the very start by some hint...of Spanish voluptuousness





BAUDELAIRE DUFAŸS
SALON DE 1845
1845
PARIS

We shall speak about everything that attracts the eye of the crowd and of the artists...
No one is cocking his ear to tomorrow's wind; and yet the heroism of modern life surrounds and presses upon us



'ingrize' the countryside?

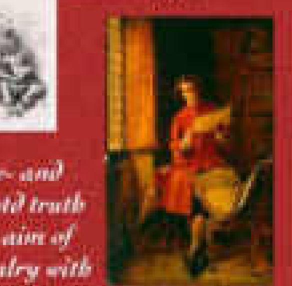
We in Paris have a right to be suspicious of foreign reputations

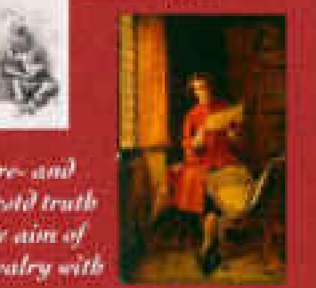
done with profound naïveté

prodigious mixture of hidden borrowings ...noble tour de force

dining room pictures









Camagni has done a romantic bust...original enough to be a portrait

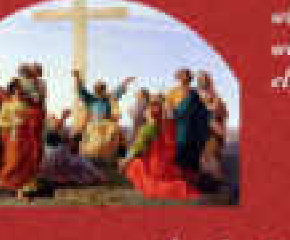
he has remained in the secondary class of men who paint well and have portfolios full of scraps of ideas

This year M. Decamps has given us a bit of Raphael and Poussin

-essence of Romanticism





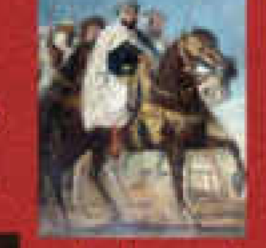


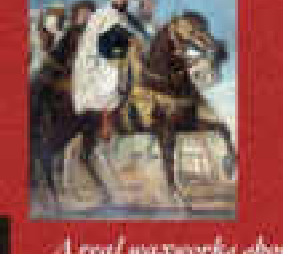
-apostles, M. Gleyre!

there is a touch of Van Dyck... she paints like a man

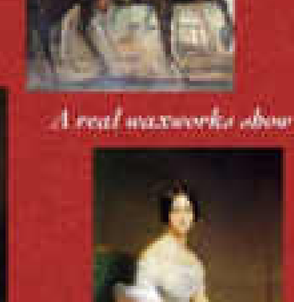
M. Isabey is a true colorist







There is no doubt that M. Adrien Guiget has talent; he knows how to compose and arrange



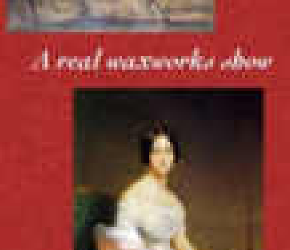
At the head of the modern school of landscape stands M. Corot

The position which he wants to create for himself between Ingres, whose pupil he is, and Delacroix, whom he seeks to plunder, has an element of ambiguity for everybody

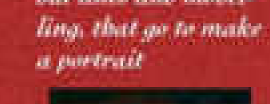
A real waxworks show



The uniform effect created by this picture is one of café au lait



it is senseless as nature- and surely it is an uncontestd truth that it is no part of the aim of sculpture to go into rivalry with plaster-casts.



slightly distressing combination of green, pink, and red tones

But it is not only color, but lines and modelling, that go to make a portrait

He is a Fleming, minus the fantasy, the charm, the color, the naïveté - and the pipe!

The Flemish gallery contains a lot of pictures of the same kind as his and of a better color

مغامرة رأس المملوك جابر في أوربا

حازم كمال الدين

العراق/ بلجيكا



1. أواخر عام 2001م عُرضت مسرحية الكاتب الراحل سعد الله ونوس (رأس المملوك جابر) وقامت بجولة عروض في هولندا وألمانيا وبلجيكا، وساهمت في الدورة الثانية لمهرجان المسرح العراقي في المنفى التي أُقيمت في برلين. المسرحية إنتاج مُشترك لمُحترف صحراء 93، والمركز الثقافي البلجيكي De Kern، وبدعم من وزارة الثقافة الفلامانية/البلجيكية. لم يُترجم النص عن العربية، وإنما تُرجم عن النص الألماني الذي قام بنقله عادل قرشولي. قام راف فان تويكم بالترجمة عن الألمانية.

مُحترف صحراء 93 المسرحي كانت فرقة تعنى أولا بحالة المسرح في حركة، ما يتحرك وما يتم تحريكه. ويستخدم المُحترف الطقس باعتباره ضمانة لحرية الجسد، والعقل باعتباره سُلطة، والجسد باعتباره ضحية، أما العاطفة فهي (جندي السُلطة المُستلب). وانطلاقاً من ذلك، يحرّر المُحترف في أعماله الجسد من سُلطة العقل، ويعيد علاقة التوازن المعرفي بين العقل والعاطفة والجسد، وكان ذلك مثالا بارزا في (رأس المملوك جابر) الذي استخدم فيه المُخرج، أيضاً، أسلوب البوتو الياباني.

2. الدراماتورغيا:

الحكاية لدى سعد الله ونوس تتحدث عن مملوك في قصر خليفة بغداد شعبان المُقتدر، يستغل الظروف السياسية المُحيطة بقصر الخليفة في محاولة منه لتحقيق أحلامه. بيد أنّه يدفع رأسه ثمنا لعدم توازن أحلام (العبد) مع موقعه الطبقي. يحمل هذه الحكاية هيكل عرض عربي: حكواتي المقهى.

في النسخة البلجيكية يتحول الخلاف ما بين أقطاب السُلطة المُختلفة إلى خلاف عائلي في بيت الخليفة شعبان المُقتدر، وهو خلاف يسيء المملوك تقديره فيؤدي إلى فقدانه لرأسه. ومن يحمل هيكل الحكاية في العرض البلجيكي يتغير أيضا. إذ ينسحب الحكواتي الذي وضعه سعد الله ونوس لصالح امرأة: العدادة.

البطلان المحوريان في الإعداد البلجيكي هما العدادة

والمملوك.

اعتمادا على طقوس الروي النسوي لا إرث الحكواتي الرجولي.

العدادة:
لإيضاح الفروق بين القص الرجولي والأنثوي لا بدّ من القول: إنّ الحكواتية الأنثوية هي مُمارسة طقسية غير علنية تُمارس خلف أبواب مُغلقة تحمل مضامين دينية تهدف للتجلي. في عروض العدّادة يصل التجلّي حدودا بعيدة، ويخترق الكثير من التابوهات. يتكوّن فن العديد من أساليب أداء أهمها إلقاء الشعر، والغناء، والتجويد، واللطم، والرقص، وبعض القصّ والتمثيل. يقول الناقد العراقي علي مزاحم عباس في وصف هذا النوع من الفن: إنّ (العديد ضرب من ضروب الطقوس التشخيصية، ترتدي فيه الراوية زيّا يسمّى – هاشمي - والنساء ثياب حداد. غالبا ما يكون موقع – العديد - باحات بيوت توظّب في شكل مُربع أو دائرة غير مُكتملة، وعلى رأس المُربّع أو الحلقة كرسي عالٍ مُجلل بالسواد، هو منبر العدّادة. تعلّق على الجدران أقمشة سوداء عليها كتابات، ويعلّق سيف أو بضعة سيوف. العدّادة، لها مُساعدة تتولّى جزءا من الطقس مثل الندب وتحفيظ النساء لمقاطع يرددنها أثناء العرض كالكورس.)

مسار الطقس:
تبدأ العدّادة عروضها عادة بأناشيد (دينية) بجلال، تتبعها بأشعار شعبية وبعض الحكايات الدينية. أمّا النساء الجالسات الموشحات بالسواد على شكل مُربّع أو حلقة فيتركن أوضاعهنّ حين تبادر واحدة بالوقوف في الوسط ناثرة شعرها، كاشفة عن صدرها وبادئة بالرقص (الجولة) بحركة متموّجة بساقين مضمومتين ورأس يتذبذب. يتصاعد الرقص على إيقاع صوت العدّادة. وفي لحظة ما تتّجه بعينيها إلى امرأة فتقف الأخرى لتقابلها بالرقص. ترقص المرأتان وتلطمان أو تجريان واحدة وراء الأخرى تساوقا مع تصاعد أداء العدّادة، ثمّ تهبّ بقية النساء ليرقصن فيقذفن بأجسادهنّ في الفضاء بطريقة غريبة ويضربن الأرض بأرجلهن





مخرج العرض مع الممثلين

تقابلهنّ العدّادة بتصعيد في (العديد) والغناء والحركات حتى الكثارسيس.
استراحة لاسترداد الأنفاس تمزج العدّادة خلالها الحكاية بتعليقات حول ما يحدث في الحياة اليومية، ثم تعود للعديد فتتوسط امرأة بقية النساء وتجول من جديد بينما البقية يلطمن أو يرقصن. وعندما يحمي وطيس الطقس تبدأ النساء بالضرب على صدورهنّ المكشوفة، أو على أكتافهنّ وذلك على إيقاع غناء العدّادة وسردها، تمزق النساء ثيابهن ويصل الطقس مستوى محموما شبيها بالفوضى لكنّه في الواقع فوضى مُنظّمة تشرف عليها العدّادة بدقة. فعلى الرغم من أنّ العدّادة مُندمجة كليّا (trance) أو في حالة تشبه الغيبوبة، إلاّ أنّها لا تفقد تركيزها في مُراقبة ما من يحدث!
هذا الإسهاب في وصف طقس الحكواتية الأنثوية ضروري؛ لأن الدراماتورغي والإخراج اعتمدا هذا المسار ومُفرداته. مثلا اختفت في العرض خشبة المسرح لصالح فضاء عرض مُربع مُحاط بستائر سوداء تحولت إلى ستائر شفافة، وتحوّلت مشاهد الخباز لدى ونوس إلى تعليقات الحياة اليومية لدى الحكواتية الأنثوية.
لقد كانت العدادة تُعدد وتغني وتلطم مُنادية أهالي بغداد للقدوم إلى الموقعة على المسرح. وهي إذ تفعل ذلك كانت تبني خطابا استحالت فيه النساء رجالا والرجال نساء. تغلغلت العدادة في كل طبقة من طبقات الشعب ووضعتها وجها لوجه أمام أردية الملك/السُلطة.
هذا التغيير اقتضى تكثيف مشاهد المقهى إلى درجة كبيرة واستعيض عن مُمثلي مشاهد المقهى بالمُشاهدين الفعليين المُتفاعلين. هذا التغيير اقتضى تغيير فضاء العرض: من مقهى إلى صالة تلتقي فيها النساء لكي يمارسن طقوسهن. ولأن طقوس النساء ممنوعة على الرجل في الثقافة العربية، قام المُخرج المُعد بخرق ذلك الفضاء السري وإدخال المُشاهدين في ذلك الفضاء المطوّق بالعتمة.

3. تكثيف الشخصيات

نتيجة الارتجال اختزلنا الشخصيات المسرحية، وقررنا أن يلعب أربعة مُمثلين كل الأدوار. هم يلعبون في الأساس دور الشعب، لكنهم ينتقلون لكي يصبحوا الخليفة والوزير، لكأن الشعب ينتقم من السُلطة بمُحاكاتها بسُخرية، أو كأن الشعب هو من يصنع الحاكم، وبشكل أوضح خنوع الشعب هو من يصنع الديكتاتور.

4. المُنمنات والأكزوتيك

ولأن العرض موجه إلى جمهور غربي، ولأغراض نقد الأكزوتيك والاستشراق، حذفنا كل ما له علاقة بالاستطرادات والشروحات والمُحاججات والنقاشات الطويلة، أو حوّلناها إلى أفعال أو صور أو منظومات سمعية. كثفنا المشاهد على مبدأ المينيماليزم، وما كان يُقال في توريات نص ونوس بلغة شاعرية وتراثية حولناه إلى لغتين: يومية وبذيئة. يومية حينما يتعلق الأمر بالعامة والمماليك، وبذيئة رخيصة عندما يتعلق الحوار بأصحاب السُلطة، وحولنا الثيمات ذات المُنطلقات الماركسية إلى ثيمات جروتسكية ساخرة.
هكذا تحول الصراع من صراع بين أشخاص خارج القصر، وآخرين داخله إلى صراع أشخاص داخل القصر، زوج وزوجته، خيانات في غرف الحريم. وتحول الشعب من شعب مسلوب غير واعٍ، ينبغي أن





يظهر له مخلّص إلى شعب يعي أنه مسلوب ويدافع عن استلابه. هذا لا يعني أنني ألغيت النص الأصلي، بل يعني أني حافظت على هيكل الحكاية كما رسمها ونوس وحوّرت حوارات وكلمات هنا وهناك؛ لكي نرى أن ما نظنّه حروبا على مصالح سُلطوية إنما هي في الواقع معارك قذرة صغيرة. كان مثالنا السائد أثناء الارتجالات هو الخلاف الشهير بين عدي مع أبيه صدام حسين الناتج عن مقتل مُرافق صدام على يد ابنه، والشرخ العائلي الذي ظهر علنا في الشارع العراقي في صيغة انتقام الحاكم العادل من ابنه الجاني، في حين أن الحقيقة هي عقاب الديكتاتور لابنه؛ لأن الابن يعرقل مسيرة أير الديكتاتور. إن انتقام عدي من مُرافق أبيه لم يكن فيه أيضا بُعدا نقديا أو فلسفيا أو أخلاقيا من سُلطة ديكتاتور، وإنما دفاع ابن عن أمه، وعصيان الوالد الذي يتزوج على أمّه. إذا ما أزحنا غلاف التبريرات الفلسفية والاقتصادية ستظهر أمامنا حقيقة أخرى، ستظهر الحقيقة العارية.

العري كان المركز الذي اختاره المُخرج للعرض المسرحي كإشارة للحقيقة العارية، وكمُقاربة للعري باعتباره نقيض للرداء الذي يهيمن دائما على من يرتديه، وفي هذا إحالة إلى مسرحية أخرى لسعد الله ونوس (الملك هو الملك). العري أيضا نقيض لتغليف الثيمات في إطار تراثي تهربا من الرقيب. لكأن العري انتفاضة ضد الترميز واستبدال الضمني (implicite) بالصريح (explicit).

موضوع العري قادنا إلى التابو وتجلياته. بعد ارتجالات طويلة قادنا التابو إلى الجنس وبالطبع إلى الأنثوية ومن ثم تغيير الشخصيات ووضع توازن ما بين الشخصيات الأنثوية والذكورية.

5. كيمياء تحول النص إلى كائن حي على المسرح

منذ تأسيسه اعتمد مُحترف صحراء 93 تقليدا مهما كجزء من تحضير ضروري لأي عرض، وهو أن يدعو فنانا كبيرا في كل إنتاج مسرحي ليكون مُرشدا في ورشة عمل للمُمثل لا تقل عن الشهر. لاحقا يطوّر المُخرج عناصر الورشة ويخضعها للتأويل والنقد. في مسرحية عين البلح، مثلا، استقدم المُحترف لودو فان باسل (أتيان دوكرو، المسرح الجسدي). في مسرحية عاصفة من اللوحات، استضاف المُحترف رينا ميريسكا (جروتوفسكي، مسرح الينابيع). وفي مسرحية رأس المملوك جابر كانت ميناكو سيكي (هيجيكاتا، مسرح البوتو). المُحترف يرى في المسرح ظاهرة لا تنتمي لأسلوب أو تيار مسرحي مُحدد، وكل من يضع المسرح في قالب أو مدرسة واحدة أو تيار واحد إنما يصنع من المسرح تابوتا يحمل الموتى.

ولأن مُخرج المُحترف يؤمن بأن النص المكتوب مادةً خام تتفكك وتتحول إلى منظومات بصرية وسمعية وحسية وغيرها؛ عكف على تفكيك النص سوية مع المُمثلين مُرشدهم هو الارتجال أولا ثم مع الدراماتورغ. المُحترف لا يؤمن بقداسة النص، ولا يؤمن بأنّ المُخرج ربّ العرض وهادم النص، كما لا يؤمن بأن المُخرج مُنقّذ للنص. المُحترف يؤمن باختبار المادة الدرامية في علاقتها مع المُمثل عبر وسائط الفضاء والدراماتورغي والمُوسيقى وبقية العناصر، هذا يعني أن مسرحية سعد الله ونوس تعرّضت لعملية تفكيك وإعادة



تركيب كيمياوية، لا تسلّطية.

أسلوب العمل:

اعتمد العمل على أسلوبين مسرحيين في التعامل مع المُمثل: البوتو وجروتوفسكي. مُحترف صحراء 93 يقدم عروضا تعتمد مُعايشة الحركة الفاعلة. الأساس المُتعدد ثقافيا الذي يعتمده المُحترف يسهم في إثراء التفاعل الحضاري بين الشرق والغرب. وفي عروضه المسرحية يمنح المُحترف الفرصة المُتكافئة للقاء الحضارات اللا مُتسلط.

لقاء مع ثقافات الشرق الأقصى البوتو:

البوتو هو أسلوب مسرحي حركي تم ابتكاره في اليابان بعد الحرب العالمية الثانية؛ كرد فعل ثقافي ضد التقليد المُزمن لثقافة الغرب، وهو انتفاضة ضد هزيمة اليابان في الحرب العالمية الثانية. لقد أراد مُؤسس هذا التيار "تاتسومي هيجيكاتا" أن يعاقب اليابان وأوربا على ما فعلاه بأبناء وطنه عبر مُساءلة الثقافة السائدة في الشرق وفي الغرب، ما دفعه للتعامل مع التعبيرية الألمانية وآرتو من جهة ومع الطقوس اليابانية من جهة ثانية، وبالطبع يكمن في جوهر العمل آرتو الثائر أبدا على الثقافة الغربية.

تعريف البوتو:

كلمة "بوتو" تعني حركة الجانب المُعتم في النفس البشرية. منشأ حركة البوتو هو الموت، التدميرية، المسخ، أو بتعبير آخر: جماليات الجانب المُعتم من الروح. الإنسان بالنسبة للبوتو يتكون من قسمين أحدهما مُضيء والآخر مُعتم. حول القسم المُعتم في الإنسان نحن لا نعرف الكثير. أخلاقياتنا التي تربينا عليها تمنعنا من التعامل مع هذا الجانب.

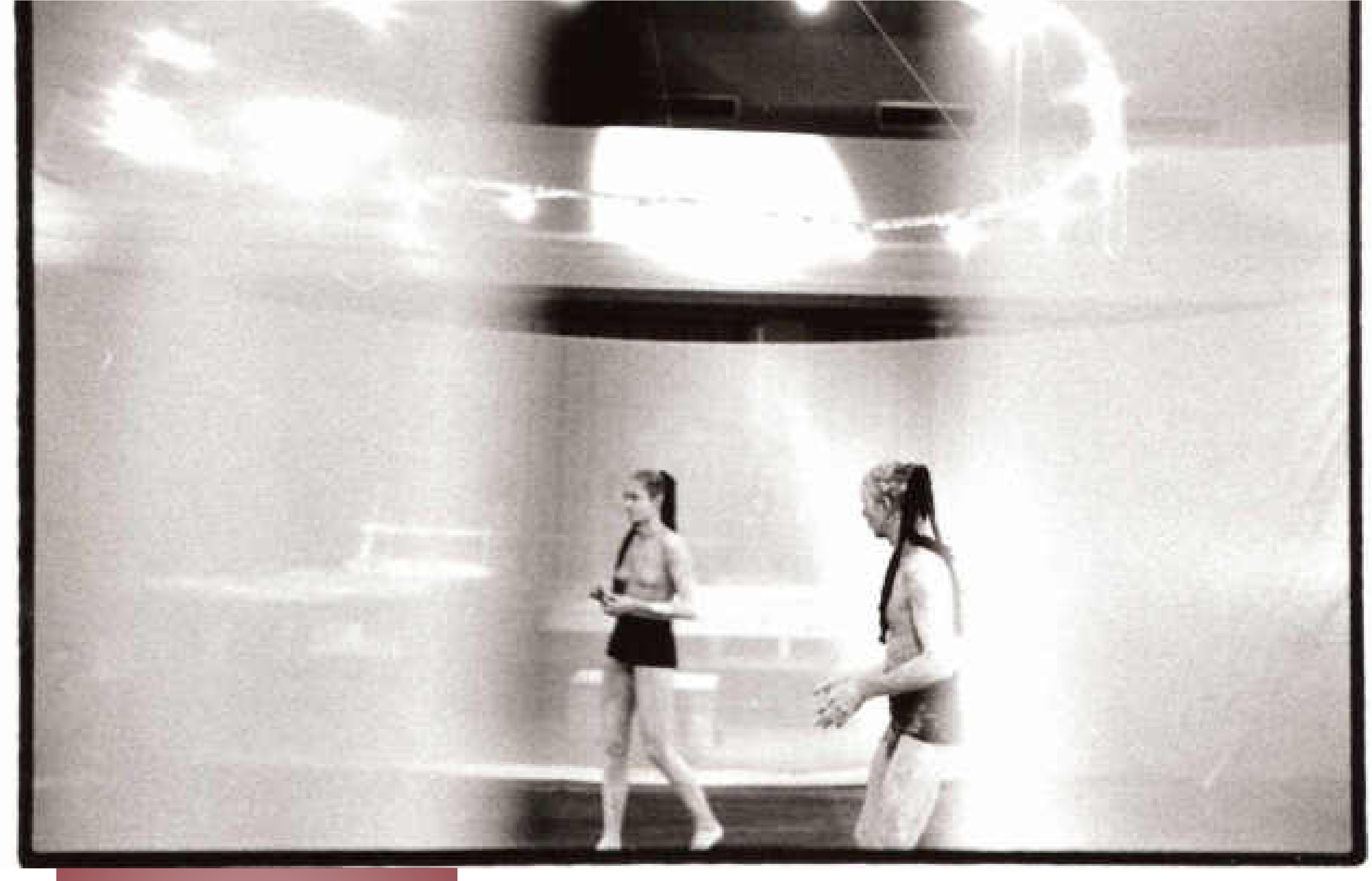
تأسست حركة البوتو كرد فعل ثوري على تقليد الثقافة اليابانية المُستمر للغرب من دون أن تعلن قطيعة مع ثقافة الغرب المُتمردة كمثل آرتو، وجان جينيه. الرقص التعبير الألماني مثلا أحد روافد هذه الحركة. البوتو تسعى إلى فضح ثقافة الغرب دفاعا عن الثقافة اليابانية.

هيجيكاتا مُؤسس هذا النوع من العرض تمرد على القواعد الغربية للجمال والنموذج الغربي للحركة وراح يبحث عن طرائق حركية يابانية قديمة ومُقتصدة. عام 1968م قدم عرضه الشهير "انتفاضة اللحم" وفيها أعطى الجسد بُعدا جديدا. قال عنه الباحثون اليابانيون: بأنه حرّر الجسد الياباني بعد أن كانت الثقافة الغربية قد استعبدته. في ذلك العمل كانت ثمة قسوة لا محدودة وسخرية غير رحيمة بالأعراف الأوربية.

أسباب اختيار البوتو لمسرحية رأس المملوك جابر هو تمزيق أقنعة المواطن العربي والنبش في داخله عما يخشى النظر إليه. إن خشية المواطن من النظر إلى دواخله تجعله بشكل ما، غير واعٍ، يسمح للحاكم بتحويل الجانب المُعتم من نفسه البشرية إلى مُمارسة حُكم أدواته القتل والتدمير واستعباد البشر.

قادت الورشة الفنانة اليابانية ميناكو سيكي **Minako Seki**، وهي راقصة يابانية ومُخرجة عروض بوتو تعمل وتقيم في برلين.

لمُدة شهر اشتغلت مع مُمثلي المُحترف. ميناكو جاءت إلى الغرب مع الرعيل الأول للبوتو في ثمانينيات القرن الماضي. ومُنذ



ذلك الوقت تعمل على تطوير أسلوب بوتو خاص بها، وتحاول تطوير طريقة تعبيرية تركز على المُعايشة الداخلية، أو كما تفضل هي أن تقول: (أساس الرقص في عملي هو أن يتم تحريك ما في داخلي عن طريق قوة كونية). الأشكال الحركية التي تعتمدها سيكي هي علاقة سلبية مع ألسنة الأفكار. أسلوبها فقير مُقتصد ذو بعد واحد، أما تقنياتها فتركز على الدوافع الداخلية، حيث ينبغي على مركز الحركة أن يكون في حالة استرخاء.

قامت ميناكو، إبان التحضيرات، بإخراج الأشكال الجنينية للشخصيات من رحم التمارين إلى فضاء الجمهور. فقدم المُحترف عروضا Animaties مُرتجلة تهدف لتنظيم لقاءات حميمة مع الجمهور. مُفردات العروض كانت شخصيات المسرحية وهي في حالات جروتسكية في فضاءات الجمهور. المُمثلون فاجأوا الجمهور في أماكن غير متوقعة بمواد الشخصيات الخام. أحد تلك العروض المُرتجلة كان في دار الأوبرا.

(صورة من عرض الأوبرا)

انطلاقا من مبدأ البوتو السلبي (لا يتحرك الفرد إنما يُتَحرّك) اشتغل المُخرج على تأويل البوتو في إطار عربي روحاني كطقس إبان تعرضه لعلاقات السُلطة بالشعب. فحين نرى البوتو في مشاهد الشعب نراه حقيقيا يحيلنا (يُتحرّك) إلى الموت والجانب المُعتم، وحينما يذهب إلى رجالات السُلطة نراه مُزيفا (متأوربا) جروتسكيا ساخرا.

جروتوفسكي: أخذنا من جروتوفسكي لهذا العرض موضوع الصوت والبحث عن مراكز انطلاق الحوار من فجوات الرنين داخل الجسد وليس في الحنجرة. أسلوب خاص في العمل مع الصوت، حيث يقع مركز الصوت كاستمرارية للطاقة الجسدية وفي ذات الوقت يشكل مركز تناقض لها.

في الجانب الجروتوفسكي استكمل المُخرج/ المُعدّ العمل مع مُمثليه على محاورة مبادئ المُمثل المُقدس ومبادئ مسرح الحركة، محاورة نقدية، وعمل على مُصادمة مبادئ التغريب البريشتية (العدادة مثلا) مع قوانين النيجاتيفا الجروتوفسكية.

رأس المملوك جابر:

تأليف: سعد الله ونوس

ترجمة: راف فان تويكم Raf Vantuykom

إعداد وإخراج: حازم كمال الدين

دراماتورغي: هيلينا فرلنت Helena Verlent

ورشة العمل: ميناكو سيكي Minako Seki

سينوغرافي: كريستوف موريل Kristof Morel

موسيقى: عبد القادر الزحنون

تمثيل: تينيكه كلاس Tineke Claes

إيكو نور هارياتنو Eko Noer Hariyatno

تانيا بوبه Tania Poppe

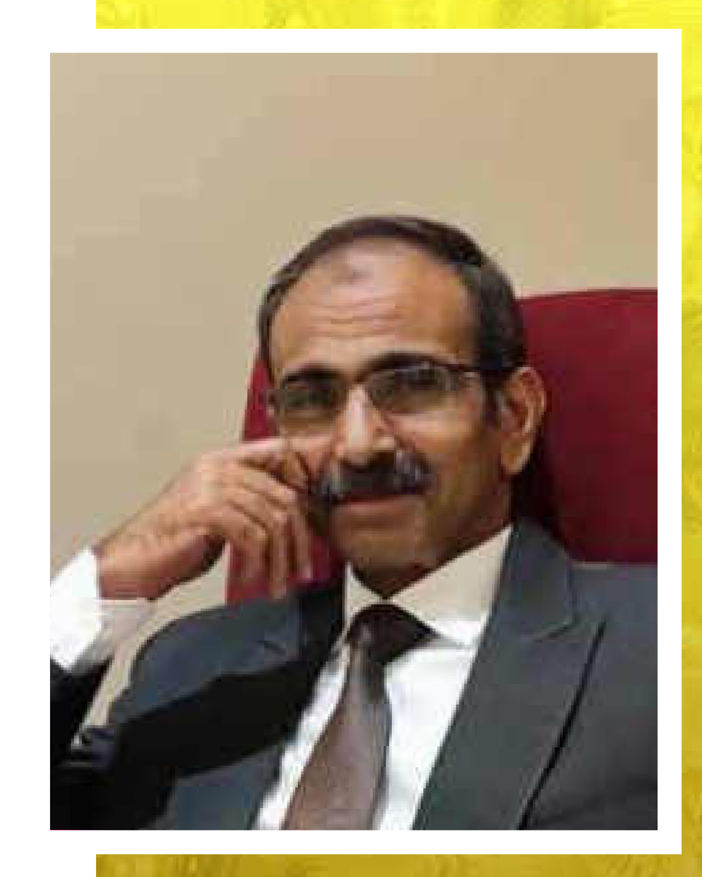
كارل ريدرز Carl Ridders

موسيقى

"كيت كات" داود عبد السيد بطولة العود صوتاً وصورة

يوسف كمال

مصر



مُخطئ من يظن أن "كيت كات" داود عبد السيد قد خرج من رحم المدرسة الواقعية، وقد يكون له العذر فى ذلك؛ فالكثير من أماكن التصوير والملابس والإكسسوارات كانت واقعية بشكل لافت للنظر، إنما على الجانب الآخر نجد الكثير من المشاهد لا تنتمى للواقعية بصلة، فكيف يتصور أن يقود الشيخ حسني الضرير "فيسبا" سليمان، ثم يتكرر نفس المضمون بصورة أخرى حينما يقود الشيخ حسني دراجة نارية بصحبة ابنه يوسف فى شارع كبير انتهى بهما المطاف إلى احتضان النيل الخالد؟!

مشهد آخر لا ينتمى للواقعية أن يتحول عزاء عم مجاهد إلى "جُرسة" وتجريح المُجتمع "الكيت كاتي" على مرأى ومسمع من الجميع؛ مما يجعلنا نميل إلى اعتبار الفيلم ينتمي إلى المدرسة الرمزية، وأما مظاهر المدرسة الواقعية فى الفيلم فقد يكون سبب ذلك تأثير السينما التسجيلية على شخصية المُخرج الذى بدأ حياته الفنية من خلالها.

الحقيقة إن الفيلم يحمل فى طياته الكثير من الرموز، فمنزل الشيخ حسني الذى يأويه، والذى بناه أبوه يقوم ببيعه للهرم تاجر المُخدرات في مُقابل قطع من الحشيش الذى يقوم بدوره ببيعه للفرارجى الذى يمثل شراسة الرأسمالية.

موقف عم مجاهد، صديق والد الشيخ حسني، من مسألة بيع البيت والمُبررات التي ساقها الشيخ حسني له، وشكواه من ضيق ذات اليد ثم وفاة عم مجاهد فجأة، كل ذلك يجعلنا نتيقن من أن الفيلم يحمل الكثير من الرموز، وأن أفكار المُخرج تجاوزت الواقعية بكثير.

من هذا المُنطلق؛ علينا تناول العود من زاوية رمزية وليست واقعية؛ فالعود آلة توحي بالأصالة والشجن معاً؛ قد قام داود عبد السيد باستخدام العود على مستوى الصورة والصوت أيضاً.

يبدأ الفيلم بالتيترات مصحوبة بأغنية على العود مُنفرداً بصوت سيد مكاوي، وحينما تنتهي الأغنية نجد الشيخ حسني مُمسكاً بالعود مع صُحبة من أصدقائه يدخنون مُخدر الحشيش على "الجوزة" فى حانوت مُهمل يمتلكه

الشيخ حسني، والمشهد فى مجمله جلسة "مزاج وفرفشة" لبطل الفيلم تمهيداً لما سوف يؤول إليه حاله فيما بعد.
هنا لنا مُلاحظتان: الأولى أن الأغنية كانت بصوت سيد مكاوي المُميز والمعروف لدى المُستمعين، والتى أوحت الصورة فيما بعد أن الأغنية من غناء الشيخ حسني؛ مما جعل صوت سيد مكاوي دخيلا على الحدث الدرامي غير مُؤثر، بل ويثير البلبلة بعض الشيء، خاصة أن الشيخ حسني، "محمود عبد العزيز"، قد غنى بصوته فى نهاية الفيلم أغنية "يالا بينا" بصحبة ابنه يوسف؛ مما يؤكد أن أغنية البداية بصوت سيد مكاوي كانت نوعا من التزيد الغير مُبرر درامياً.
المُلاحظة الثانية- وقد أكون غير مُحق فيها- التشابه الواضح بين أغنية البداية فى "الكيت كات"، وأغنية البداية في فيلم "العصفور" ليوسف شاهين، فالأغنيتين على العود المُنفرد بصوت مُلحنها مُغلفة بأصوات الصُحبة وجلسات السمر بصرف النظر عن موضوع كلا الأغنيتين.
إذا كان العود قد ظهر فى بداية الفيلم في يد الشيخ حسني، إلا أن هذا المشهد لم يكن الأخير، فخلال أحداث الفيلم ظهر العود في يد الشيخ حسني عدة مرات، تارة عندما يختلي الشيخ حسني بعوده ويقوم بالعزف عليه مُخرجاً أحاسيسه وصراعاته، ثم تأتي أغنية الختام حينما يمسك الشيخ حسني وابنه يوسف كل منهما بعوده ليعزفا سويا أغنية "يالا بينا" من ألحان إبراهيم رجب.
يوسف نفسه لم تكن أغنية الختام هي المرة الوحيدة التي أمسك فيها العود، فنراه يختلي بنفسه ذات مرة بالعود يدندن عليه، ومرة أخرى حينما يمسك عود مُطرب المقهى أو الحانة ويعزف عليه ويغني لحن سيد درويش "حرج عليا بابا" ثم القصة التي قصها عن آلة العود عندما كان طفلاً صغيراً.
من جُملة ما تقدم يتبين لنا أن العود في "كيت كات" داود عبد السيد قد لعب دوراً أساسياً فى أحداث الفيلم؛ فالعود بما له من مدلول يشير إلى الأصالة والشجن والمصرية أيضاً تناولته ثلاث أيادي: الشيخ حسني، وابنه يوسف، ومُطرب المقهى، كل واحد منهم تناوله بطريقته وطبقا لرؤيته.
أما على مستوى الصوت أو المُوسيقى التصويرية فقد لعب العود دور البطولة في مُوسيقى راجح داود الذى لم ينس أنه أستاذ التأليف المُوسيقي بالكونسرفتوار؛ فخلق حواراً بين العود والأوركسترا فيما يشبه الكونشرتو، فما أن تنتهي الجملة التى تعزفها بعض آلات الأوركسترا للتعبير عن المشاعر الإنسانية عامة حتى يتدخل العود ليعيدنا إلى مصريتنا وكأن داود عبد السيد أراد القول: إن قضايا "الكيت كات" هي قضايا مصرية، ولا تبعد عن واقعنا الذى نحاول مراراً وتكراراً الهروب منه.
أغنية سيد مكاوي، وأغنية إبراهيم رجب تم فيهما استخدام المقامات الشرقية ذات الثلاثة أرباع التون، فى حين أن راجح داود لم يستخدم تلك المقامات في جُمل العود في الموسيقى التصويرية؛ لذا كان صوت العود فى الفيلم ذا طابعين يتميز كل منهما عن الآخر، ولا ندري إن كان هذا مقصود من مُخرج الفيلم أم محض مُصادفة.





الصفحة الأخيرة.

(1)

كيف يمكن للمطبوعات الحصول على الصور الأرشيفية، وهي بأبسط تعريف صور لا يمكنك إرسال مصور فوتوغرافي لالتقاطها، إما لأن التقاطها صعب جدا، أو مُكلف جدا، أو لأنها لأحداث حدثت بالماضي. الصور الأرشيفية هي خبز أي مطبوعة غير إخبارية في العالم- إن لم تكن ناشيونال جيوغرافيك طبعا- وفي حالة أنك لست مُؤسسة صحفية عملاقة تمتلك أرشيفها الخاص الذي تراكم عبر العقود، فلكي يمكنك الحصول على تلك الصور هناك طريقتان: شراءها من عشرات مواقع الإنترنت المُتخصصة في بيع الصور، بأفضل جودة يمكنك تخيلها، أو تحمل تكلفتها، والطريقة الثانية هي التقاطها أينما وجدتها على الإنترنت، وهي الطريقة المُتبعة تقليديا في المطبوعات المصرية عموما- طبعا مع تقديس الجميع لحقوق الملكية الفكرية وحرصهم المُتشدد على ألا تُمس بأي شكل- وهنا يبدأ كابوسي أنا الشخصي، كمُصمم لهذه المجلة، وحريص كفنان تشكيلي على خروجها بأفضل صورة مُمكنة، كابوس الفقر المُدقع في الصور على الإنترنت، أي صور تتعلق بأي موضوع يخص الشرق الأوسط- ما عدا الشخصيات السياسية التي ليست موضوع هذه المجلة طبعا- حاول أن تبحث عن صور لكاتب، أو مُفكر، أو مُمثل، أو فيلم عربي. صور بتمايز جيد، تمايز يصلح لاستخدامها في مطبوعة تحمل الحد الأدنى من الاحترام للذوق البصري لقرائها، ستواجه بهذا الفقر المُدقع، فقر في الكم، وفقر في الكيف، لن تجد سوى صور قليلة بائسة المستوى، رديئة الفنيات، لدرجة الإصابة باليأس والإحباط، لا تأخذ كلامي مُصدقا، جرب بنفسك عزيزي القارئ، افتح Goo- gle واكتب: Casablanca Movie، ومن شريط المهام اختر: Images، ثم اختر: tools، واختر من Size اختيار:Large، كرر نفس التجربة مع فيلم مصري مثل أرض الخوف، أو الكيت كات، وقارن بين النتيجة في الحالتين، قارن بين كم ونوعية صور فيلم من إنتاج عام 1942م، وكم ونوعية صور أفلام من إنتاج التسعينيات، أنت الآن ترى نسخة حية من الكابوس الذي أعيشه في كل مرة أصمم فيها عددا من المجلة، وأعمل على مقال يغطي فيلما عربيا، ليس فقط الأفلام، أغلفة الكتب، صور الكتاب والمُؤلفين، قد نتخيل أنه مع انفجار الصور الذي أحدثته السوشيال ميديا، أن إيجاد صورة لغلاف كتاب، أو مُؤلف، أو أديب سيكون أمرا سهلا، لكن الحقيقة، مُظلمة وكئيبة، ومُنخفضة الجودة مثل الكم البائس من الصور المتوفرة على الإنترنت، لماذا؟ لا أعلم، يمكنني التخيل طبعا، يمكنني كتابة رواية متوسطة الحجم حول تخيل أسباب هذا الفقر الفوتوغرافي المُدقع، لكن ليست لدي إجابة حقيقية، كل هذا هو طريقتي للاعتذار عن المستوى شديد التواضع لصور الأفلام المُصاحبة لملف العدد عن المُخرج الكبير داود عبد السيد، والتي تبدو أكثر تواضعا مُقارنة بمجموعة الصور الرائعة التي التقطها الصديق المصور وليد فكري للمُخرج الكبير، ليس بُخلا منا ولا تفريطا، لكن المنبع فقير وبائس والصور نادرة ورديئة في أغلبها، وهذا أفضل ما يمكن إيجاده.

(2)

في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي تواطأت الجاليريهات والمتاحف الفنية لقتل التشكيلي النجم، لكي يمكنها امتلاك زمام المُبادرة، وبدلا من أن تصبح تحت رحمة التشكيلي النجم، أصبح يمكنها استجلاب أي (نكرة) أو مُدع من الشارع وإعلان أن ما يقدمه من (مما لا يمكن وصفه) هو فن تشكيلي عظيم، خالقين بذلك فقاعة (الفن المفاهيمي- Conceptual art)، حيث ينفصل التنفيذ عن الفكرة كما ينفصل الجسد عن الروح، فتصبح الفكرة هي الموضوع والمعروض، بغض النظر عن التنفيذ، فليس المُهم عرض عمل فني، بل مُجرد عرض (فكرة) عمل فني، أنتج هذا طابور طويل من المُدعين والنكرات الذين أُنفقت ثروات هائلة لتأكيد وتخليد ودعم فنهم العظيم وتعليبه وتسويقه وجني مئات الملايين من ورائه، وإن حاول هذا المُدعي المُنجم الخروج عن الطوق، يمكن وضعه جانبا وإحضار (مُدع) آخر يقدم (فنا مفاهيميا) جديدا، وهكذا، وُلدت امبراطورية الجاليريهات على جماجم الفن التشكيلي، صحيح أن هذه الموجة العبثية بدأت في الانحسار خلال العقد الماضي لصالح الفن الذي لا يفصل بعسف ما بين المفهوم والتنفيذ، لكن المرض انتقل لمجال آخر أكثر اتساعا وازدهارا وشعبية، مجال السينما، السينما الأمريكية تخوض نفس التجربة، قتل (النجم) لكي لا يكون هناك مُمثلا ولا حتى مُخرجا نجما، فقط (الشخصية) هي النجم، والشخصية هي وعاء أجوف مملوك بحقوق ملكية مُسجلة، يمكن ملؤها بأي (مخلوق بشري) واستجلاب من (ينسق) له الحركة، ليكون فيلما، حتى المُمثلين النجوم لم يعد يُسمح لهم بالتمثيل، بل حبسهم وسحقهم داخل إطار الشخصية، هكذا فعلوا بأنجلينا جولي، وسلمى حايك، وكيت هارنجتون في فيلم Etenals، قتل كل إمكانية للمُمثل للإبداع، بقيادة مُخرج بمستوى مُخرجين الإعلانات التلفزيونية، إعلان جديد لنهاية عصر النجم، قريبا سيكون من المُمكن استبدال المُمثلين بنسخ CGI، ولن يشعر أحد بأي فرق، إنه السقوط العظيم لصناعة السينما، وصعود امبراطورية الـ Theme Park كما أسماها مارتين سكورسيزي.


رواية
إبراهيم عبد المجيد
العابرة


أحمد زكي
أرض الخوف
"أرض الخوف" 2000م، من إخراج داود عبد السيد يدور الفيلم في عالم تجارة المُخدرات واندساس أحد الضباط بينهم كتاجر مثلهم، وهي مهمة سرية باسم "أرض الخوف"، يتناول الفيلم الحدث من خلال العديد من مستويات التلقي، لا سيما أن عبد السيد يتحدث في المستوى الأعمق عن الإنسان وقبوله الأمانة حينما عُرضت عليه من الله، ونزوله إلى الأرض وشقائه فيها. حصل الفيلم على جائزة الهرم الفضي في الدورة الـ23 لمهرجان القاهرة السينمائي الدولي كأفضل فيلم عربي، وأفضل إخراج، كما حصد مُعظم جوائز الدورة الـ27 لمهرجان جمعية نقاد السينما المصرية، منها أفضل إخراج، وأفضل فيلم، وأفضل مُمثل مُساعد، وأفضل ماكياج، وحصل أحمد زكي على جائزة أفضل مُمثل عن دوره في الفيلم.
إخراج
داود عبد السيد